Otras publicaciones del 30° Festival

Libros

Sangre negra: Breve historia de una película perdida
Edgardo C. Krebs

NOTAS para una contrahistoria del CINE ARGENTINO
Alberto Tabbia

Folletos

Pobres habrá siempre

Ralph Pappier

Este libro explora la relación entre el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata y la memoria del cine argentino. A partir de las miradas complementarias de distintos especialistas, ofrece un panorama de la actividad llamada *preservación audiovisual*, recorre brevemente la historia de la preservación del cine argentino y cuenta cómo el Festival exhibió o produjo el rescate de películas fundamentales. Además, reflexiona sobre la materialidad de las imágenes y sobre los diálogos que establecen los festivales entre el cine del presente y del pasado.
Al reconstruir la forma en que el Festival de Mar del Plata rescató la memoria del cine argentino y contribuyó a la toma de conciencia sobre la necesidad de preservarlo, *La imagen recobrada* recupera también parte de la historia del propio Festival.

30° FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MAR DEL PLATA

INCAA
INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

FIAPF

ISBN: 978-987-46049-0-5

Daniela Kozak (ed.) **La imagen recobrada**. La memoria del cine argentino en el Festival de Mar del Plata

La imagen recobrada

La memoria del cine argentino en el Festival de Mar del Plata

Daniela Kozak (ed.)

30° FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MAR DEL PLATA

Los autores

Paula Félix-Didier

Roger Koza

Daniela Kozak

Fernando Martín Peña

Colaboración en la investigación:
Micaela Gorojovsky

La imagen recobrada

La memoria del cine argentino
en el Festival de Mar del Plata

Daniela Kozak (ed.)

Autoridades Nacionales
PRESIDENTA
Dra. Cristina Fernández de Kirchner
VICEPRESIDENTE
Lic. Amado Boudou
MINISTERIO DE CULTURA
Sra. Teresa Parodi

Autoridades INCAA
PRESIDENTA
Sra. María Lucrecia Cardoso
VICEPRESIDENTE
Sr. Juan Esteban Buono Repetto
GERENCIA GENERAL
Sr. Rómulo Pullol
GERENCIA DE ACCIÓN FEDERAL
Sr. Félix Fiore
GERENCIA DE ADMINISTRACIÓN
Dr. Raúl A. Seguí
GERENCIA DE ASUNTOS INTERNACIONALES
Sr. Bernardo Bergeret
GERENCIA DE ASUNTOS JURÍDICOS
Dr. Orlando Pulvirenti
GERENCIA DE FISCALIZACIÓN
Tec. Verónica Graciela Sanchez Gelós
GERENCIA DE FOMENTO
Lic. Alberto Urthiague
GERENCIA DE FOMENTO A LA PRODUCCIÓN DE CONTENIDOS PARA TELEVISIÓN, INTERNET Y VIDEOJUEGOS
Ing. German Calvi
COORDINACIÓN GENERAL DE LA UNIDAD DE DIGITALIZACIÓN Y NUEVAS TECNOLOGÍAS AUDIOVISUALES
Sr. Ariel Direse
COORDINACIÓN DE PRENSA, COMUNICACIÓN, PRODUCCIÓN Y DIFUSIÓN
Sra. Antonella Denegri
AUDITOR INTERNO
Dr. Rolando Oreiro
DIRECTORA INCAA TV
Sra. Vanessa Ragone
RECTOR ENERC
Sr. Pablo Rovito

Autoridades FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MAR DEL PLATA
PRESIDENTE
Sr. José Martínez Suárez
DIRECTOR ARTÍSTICO
Sr. Fernando Martín Peña
PRODUCTOR GENERAL
Sr. Ignacio Catoggio
Libros del Festival
Coordinación editorial: Luis Ormaechea
Corrección: Agustín Masaedo
Diseño y maquetación: Gastón Olmos

La imagen recobrada. Editado y compilado por Daniela Kozak
© Daniela Kozak, 2015
Foto de portada: *Nobleza gaucha*
Todos los derechos reservados.
Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723.
Se terminó de imprimir en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en el mes de octubre de 2015 en ADG.
Este libro no puede ser reproducido total o parcialmente, por ningún medio, sin expreso consentimiento de los autores.

30° FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MAR DEL PLATA

INCAA
INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

FIAPF

Después...
vendrá el olvido o no vendrá

Homero Manzi

Prólogo
Fernando Martín Peña

En 2014 fui convocado por las autoridades del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata para realizar una exposición sobre la historia del evento, que entonces cumplía sesenta años. La investigación previa reveló, en primer lugar, que el Festival había conservado muy mal su propia historia y hubo que reconstruirla buscando documentación en diversos archivos públicos y privados. Pero hubo una segunda revelación, que a la luz de la primera resulta paradójica y que hasta ese momento había pasado curiosamente desapercibida: en todas sus muy diferentes etapas, sin importar el signo político ni los diversos orígenes profesionales de sus autoridades, el Festival había prestado una atención muy destacada a la memoria del cine argentino.

Me tocó participar directa o indirectamente de varias de las acciones de preservación y divulgación que el Festival realizó desde 2001 hasta la fecha, pero hasta este descubrimiento yo no sabía que esas tareas se insertaban en una tradición que llegaba hasta los orígenes del Festival. Y es probable que sus sucesivos directores y presidentes tampoco lo supieran, por lo menos hasta la llegada de José Martínez Suárez, cuya pasión por la memoria del cine es justamente célebre.

Este libro, editado y compilado por Daniela Kozak, explora esa relación mal conocida entre el Festival y la memoria del cine argentino. Su trabajo no consistió únicamente en sumar puntos de vista complementarios sobre el tema sino, sobre todo, en proseguir la formidable tarea de rescate de la propia historia del Festival. La mayor parte de la información que ahora se encuentra reunida en estas páginas estaba dispersa hasta lo inverosímil, pero Kozak fue a buscarla, recuperando las publicaciones del evento (libros, catálogos, folletos, diarios) y también muchas de las huellas que dejó en revistas especializadas, en diarios y hasta en los recuerdos de algunos participantes.

El protagonista del film cubano *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968) argumenta, medio en broma y medio en serio, que dos rasgos típicos de lo que se entiende por *subdesarrollo* son la improvisación y la reiteración. Él los atribuye a esa terca incapacidad para forjar experiencia, para fijar lo actuado de algún modo concreto, tangible, que permita el aprendizaje y la evolución. Me consta que, por desgracia, esta reflexión es aplicable al campo de la preservación audiovisual en nuestro país, que se encuentra en estado de emergencia en parte por la ausencia histórica de una entidad nacional específica que diseñe y coordine una política pública al respecto, pero también porque ignorar lo que se ha realizado siempre impide hacer lo que realmente falta. En ese sentido, este libro resulta un aporte extraordinario.

Introducción
Daniela Kozak

El Festival Internacional de Cine de Mar del Plata ha construido, desde su primera edición, un vínculo estrecho con el cine argentino. No sólo con aquel del que era coetáneo, sino también con el de épocas anteriores. A través de proyecciones de películas, publicaciones, exposiciones y otras actividades, se ha ocupado de rescatar el pasado del cine nacional para acercarlo a nuevos públicos.

Como en un festival lo más importante son las películas, la principal forma que adoptó ese rescate tuvo que ver con la inclusión de ciclos retrospectivos. Para programarlos, el Festival muchas veces partió de copias existentes, cedidas para la ocasión por otras instituciones o por particulares que las habían preservado o incluso restaurado. Pero en la Argentina no es fácil conseguir copias fílmicas de películas de otras épocas. Los especialistas en preservación audiovisual calculan que al menos el 90% del cine mudo y el 50% del cine sonoro argentino se perdieron. Esto significa que, de esas películas, ya no existen negativos originales en 35 milímetros de los cuales se puedan sacar copias nuevas. Y las copias que todavía existen suelen estar muy deterioradas por el uso o son versiones reducidas a 16 milímetros que no tienen la calidad original.

Por eso el Festival de Mar del Plata también ha impulsado la restauración y preservación de muchas películas argentinas. Gracias a esa iniciativa se han hecho internegativos[1] y copias nuevas de films que hasta hace poco no podían verse con la calidad que tuvieron al momento del estreno. Rescatar una película implica, entonces, garantizar la supervivencia de una matriz fílmica y realizar una copia nueva, o bien conseguir buenas copias que ya existan y después ofrecer esas copias al público. Se trata de recuperar el soporte material, pero también la experiencia cultural para la cual la película fue concebida: la proyección en fílmico en una sala de cine.

En ese sentido, el Festival de Mar del Plata también se ha esmerado. Ha exhibido películas argentinas en Super8, en 16 y en 35 milímetros y, al rescatar películas mudas, programó funciones especiales acompañadas de música en vivo, en un intento por recuperar las condiciones en que se veían esas obras cuando se estrenaron.

Las películas son el corazón de todo festival, pero en Mar del Plata el rescate del pasado del cine argentino fue todavía más allá. Desde los primeros festivales la recuperación incluyó charlas y exposiciones dedicadas a reconstruir y narrar ese pasado. Y a partir de 1959, gracias a la iniciativa de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina, el evento adquirió una marcada orientación cultural, acorde con los intereses de los organizadores, vinculados en muchos casos al cineclubismo y a la historia del cine. [2]

1 Un internegativo, también conocido como negativo duplicado, es una copia de un negativo realizada a partir de un material positivo. El internegativo se utiliza para producir múltiples copias de exhibición. Véase: Kodak, "Glosario de términos cinematográficos". Disponible en: goo.gl/nbdVel Consulta: 31 de agosto de 2015.

2 Según ha contado a la autora Juan Carlos Fisner, la idea de volver a realizar el Festival fue de Rolando Fustiñana (Roland) y, junto con él, los impulsores de la edición de 1959 fueron Mariano Hermoso, Carlos Ferreyra y Enzo Ardigó. En la etapa 1959-1970 se hicieron diez festivales. En distintas áreas de la organización participaron, entre otros, críticos y cineclubistas como Héctor Grossi, Jorge Miguel Couselo, Edmundo Eichelbaum, Salvador Sammaritano, Mabel Itzcovich, Tomás Eloy Martínez, Enrique Raab y el mismo Fisner.

Luego de la edición de 1970 el Festival se interrumpió y pasaron más de veinticinco años hasta su regreso, en 1996. En la segunda etapa, la memoria del cine argentino también tuvo un lugar preponderante con retrospectivas, homenajes, libros, exposiciones y, desde 2001, a través de la exhibición de películas argentinas restauradas para la ocasión. La inclusión de rescates en un festival de cine es fundamental, porque además ayuda a visibilizar la cuestión de la preservación audiovisual, todavía poco debatida en el campo cinematográfico local.

En la Argentina, la ausencia de políticas públicas sistemáticas para preservar el cine nacional tuvo consecuencias graves. A las cifras alarmantes mencionadas más arriba se puede sumar el ejemplo de lo que pasó con las películas del pionero Quirino Cristiani, que realizó en la Argentina el primer largometraje animado de la historia del cine (*El apóstol*, 1917) y la primera película de animación sonora (*Peludópolis*, 1931). Se trata de dos obras muy importantes que nadie puede ver porque se han perdido.

Este libro cuenta, desde distintos enfoques, cómo el Festival ha contribuido al rescate de la memoria histórica del cine argentino. La variedad de estilos y perspectivas de los textos evidencia las diferentes trayectorias profesionales de los autores.

En el primer capítulo, Paula Félix-Didier, especialista en preservación y directora del Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, traza un breve panorama de la actividad llamada *preservación audiovisual*, cuyo objetivo es salvaguardar, conservar y dar acceso al patrimonio audiovisual, y aborda los aspectos técnicos y socioculturales de la tarea. Analiza cómo la revolución digital transformó la experiencia del mundo audiovisual y expone los desafíos actuales de los archivos, que deben preservar el material fílmico a la vez que digitalizarlo para que sea accesible y, por otro lado, tienen que preservar el material que nace digital (*born digital*). En su capítulo se puede observar cómo la revolución tecnológica de las últimas décadas ha impuesto la idea de que la digitalización es una solución barata y eficaz para la preservación. Pero esto es, por el momento, discutible e incierto. Félix-Didier señala que varios archivistas y expertos advierten incluso sobre la posible pérdida de imágenes y obras audiovisuales a causa de una tecnología frágil. El aporte de esta autora es una introducción fundamental para comprender todo lo que ha hecho el Festival de Mar del Plata para preservar las películas argentinas. Y ofrece, además, una visión clara y precisa para reflexionar sobre los desafíos del presente.

El segundo capítulo recorre brevemente la historia de la preservación del cine argentino. Allí se expresa que la toma de conciencia sobre la necesidad de preservar las películas nacionales no surgió de un día para otro, sino que fue un proceso gradual, vinculado a la pérdida de material a causa de los accidentes, la persecución política, la desidia o el paso del tiempo. Se realiza un breve repaso de cómo los cinéfilos y coleccionistas marcaron antecedentes fundamentales, y cómo después fue el Estado el que empezó a intervenir en la preservación del acervo fílmico. En este sentido, se hace hincapié en que a lo largo de los últimos años hubo iniciativas valiosas desde distintos organismos públicos y desde el propio Festival, aunque todavía falta mucho para asegurar la preservación del patrimonio audiovisual argentino.

Este libro nació a partir de la intuición de que existía una relación muy rica entre el Festival de Mar del Plata y la memoria del cine nacional. En el transcurso de la investigación ese vínculo ha demostrado ser aún más profundo de lo que se creía, y eso es lo que se evidencia en el tercer capítulo, donde el coleccionista e historiador del cine Fernando Martín Peña, también director artístico de la trigésima edición del Festival, repasa la trayectoria del evento y destaca su rol en el desarrollo de la conciencia preservacionista respecto del cine argentino. Peña describe cómo el Festival visibilizó los diversos intentos por narrar una historia del cine argentino y cómo exhibió o directamente produjo el rescate de películas fundamentales. El ejemplo más notable es el de *Nobleza gaucha* (Humberto Cairo, Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera, 1915), el primer éxito comercial del cine argentino, que en agosto pasado cumplió cien años. Peña menciona que en 1965 el Festival hizo una copia nueva para celebrar el cincuentenario de la película y que, sin ese homenaje, *Nobleza gaucha* habría pasado a integrar la abultada lista de películas argentinas mudas que se han perdido.

En el último capítulo, el crítico y programador Roger Koza propone una reflexión sobre el rol de los festivales en el paisaje del cine contemporáneo y, en especial, sobre los recorridos que establecen entre el cine del presente y del pasado. André Bazin señalaba al festival de cine como un orden ritual, y hace tiempo que el rescate de la historia del cine forma parte de esos rituales. Sin embargo, Koza explica que en los últimos años los festivales se han convertido, además, en espacios privilegiados para resguardar una forma de experiencia en vías de extinción. Junto con museos y cinematecas, los festivales estarían entre los últimos lugares donde se pueden ver películas en 35 milímetros. No es un dato menor, ya que la forma de exhibición y la naturaleza material de las imágenes definen la experiencia del espectador. Koza destaca la persistencia de algunos festivales, entre ellos el de Mar del Plata, en preservar esa experiencia como un camino para aprender a leer las imágenes digitales del presente.

Finalmente, este libro también incluye un anexo que pretende dar cuenta del esfuerzo del Festival por preservar la memoria del cine nacional. Allí se reconstruye, por primera vez, la cronología de las retrospectivas, publicaciones, homenajes, exposiciones y demás actividades del Festival dedicadas a recuperar la historia del cine argentino. Esa reconstrucción planteó varias dificultades, ya que la información está fragmentada y dispersa. Desde el inicio de la gestión de José Martínez Suárez, en 2008, el Festival ha hecho un trabajo considerable por ordenar y compilar parte de su historia, y este libro participa de ese mismo espíritu. Volver la mirada sobre los rescates del cine argentino que ha hecho Mar del Plata es una forma más de reconstruir la experiencia de este Festival, que atraviesa como ningún otro la historia del cine argentino.

Que el viento no se lo lleve… Fílmico, magnético y digital: la preservación audiovisual y el acceso a las imágenes en movimiento

Paula Félix-Didier

I

El mejor momento para plantar un árbol fue hace veinte años. El segundo mejor momento es hoy.
Proverbio chino

Recordar como actividad vital humana define nuestros vínculos con el pasado, y las vías por las que recordamos nos definen en el presente. Como individuos e integrantes de una sociedad, necesitamos del pasado para construir nuestras identidades y alimentar una visión de futuro.
Andreas Huyssen[1]

El propósito de este capítulo es delinear un breve panorama de la actividad denominada *preservación audiovisual*, que tiene por objeto salvaguardar, conservar y dar acceso continuo a las imágenes y sonidos producidos tecnológicamente, en sus diversos formatos y soportes. Es necesario hacer de entrada una aclaración: todo lo que aquí se escribe es provisorio, inestable y variable. Hace veinte años, las definiciones de *archivo*, *conservación*, *preservación*, *audiovisual* y *cine*, entre otras, parecían haber encontrado una institucionalización y sistematización definitivas. Hoy el mundo audiovisual cambió de modo contundente, y con él muchas de las certezas que guiaban la actividad del archivista.

La revolución digital ha venido a remodelar nuestra experiencia del audiovisual hasta volverla casi irreconocible. Paolo Cherchi Usai, uno de los referentes principales de la actividad de la preservación audiovisual, considera la digitalización como una "herramienta poderosa y potencialmente devastadora" que, en contra de la creencia común, y a pesar de sus efectos benéficos, "no avanza en la dirección de la democracia" sino que porta un "código genético inherentemente autoritario" que amenaza con hacernos perder el sentido de la historia. [2]

Pero para poder abordar esta problemática, que es más filosófica que práctica, es necesario entender entonces a qué llamamos *preservación, patrimonio y archivo audiovisual*, en el sentido más tradicional de estos términos. Y éste será el propósito de las siguientes líneas, dejando abierta la puerta para una reflexión posterior acerca del estatuto ontológico del archivo como espacio de poder en la sociedad moderna.

El patrimonio audiovisual constituye una gran parte de la memoria visual del mundo y es posible encontrar imágenes en movimiento de todo tipo (comerciales, personales, históricas, documentales) en archivos, bibliotecas y museos. Estas instituciones se enfrentan al desafío cotidiano de conservar esas imágenes respetando

1 Huyssen, Andreas, "Monument and Memory in a Postmodern Age", *Yale Journal of Criticism*, Vol. 6, New Haven, Yale University Press, 1993, s/p.
2 Cherchi Usai, Paolo, *La muerte del cine*, Madrid, Laertes, 2005, s/p.

su autenticidad y valor cultural, a la vez que aseguran el acceso a un público amplio presente y futuro.

El cine, la televisión y los nuevos modos del audiovisual han sido los medios de expresión y comunicación más influyentes del siglo XX, y todavía lo son más en el siglo XXI. Su relevancia cultural quedó consagrada en 1980 por la UNESCO en su *Recomendación sobre la salvaguarda y la conservación de las imágenes en movimiento*.[3] Este documento las reconoce como expresión de la personalidad cultural de los pueblos y como parte integrante del patrimonio cultural y de los procesos de construcción de la memoria por su valor educativo, cultural, artístico, científico e histórico.

Guardarlas, cuidarlas y asegurar el acceso a ellas en el futuro se ha convertido entonces en una actividad en sí misma, que empezó a desarrollar su campo específico de acción y sistematización desde los años 30. En ese momento el cine sonoro reemplazó al silente y comprendió lo frágil de su vida económica y tecnológica. Este proceso promovió la creación de las primeras instituciones dedicadas a coleccionar y difundir imágenes en movimiento.

Ray Edmondson, uno de los principales activistas y gestores del campo de la preservación audiovisual, dice en su *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales* que un archivo audiovisual es

> una organización o dependencia de una organización que se dedica al acopio, la gestión y la conservación de una colección de materiales audiovisuales y afines y facilita el acceso a la misma y su utilización. El término abarca organizaciones oficiales y no oficiales, comerciales y culturales que cumplen estas cuatro funciones. [4]

Así, la preservación audiovisual se abrió camino y se reconoció como disciplina específica de la conservación patrimonial desde que en 1935 Iris Barry organizó el departamento cinematográfico del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) y en 1936 Henri Langlois, Jean Mitry y Georges Franju fundaron la Cinémathèque française. Cinematecas, museos, bibliotecas y archivos generales comenzaron a coleccionar y difundir imágenes en movimiento en todos sus formatos y soportes, luchando siempre con mayor o menor éxito por encontrar eco y apoyo en la comunidad cinematográfica, en la sociedad civil y en los Estados.

Ya en la década del 30 estas instituciones se encontraron, colaboraron, intercambiaron materiales y experiencias y, finalmente, se organizaron en una Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), que nació en 1938 y hoy cuenta con 154 miembros en 80 países. En 1969 se creó la IASA (Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales), que hoy cuenta con 70 Estados miembro. Y en 1977 se fundó la FIAT/IFTA (Federación Internacional de Archivos de Televisión), con 250 miembros de todo el mundo.

---

3 UNESCO, *Recomendación sobre la salvaguarda y la conservación de las imágenes en movimiento*, Conferencia General en su 21º reunión, Belgrado, 27 de octubre de 1980. Disponible en: goo.gl/6UAHDw Consulta: 24 de agosto de 2015.

4 Edmondson, Ray, *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales*, UNESCO, París, 2004. Disponible en: goo.gl/201jgK Consulta: 30 de agosto de 2015.

En el ámbito latinoamericano existe la CLAIM (Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imagen en Movimiento), en tanto federación regional que reúne archivos, museos y cinematecas. En la Argentina existen varias instituciones públicas y privadas, entre las que se destacan la Cinemateca Argentina, fundación privada nacida en 1949 y miembro de la FIAF; el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, archivo público dependiente del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y fundado en 1971; el Departamento Cinemateca del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), creado en 1965; el Archivo General de la Nación; la colección privada Filmoteca Buenos Aires; el Centro de Documentación Audiovisual del Canal 10 de la Universidad de Córdoba; y, finalmente, la inminente Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional, creada a partir de una ley nacional de 1999 recientemente reglamentada y que se encuentra en vías de concreción al momento de escribir el presente capítulo.

II

> *El museo no es el peor lugar adonde ir a parar, más bien lo contrario. Incluso en el museo menos "pensante", la extraña forma material de los artefactos recuerda al visitante formas alternativas de organización cultural o social, y así, reconoce que las formas y normas dominantes nunca son "naturales", sino históricas... Hoy, la expresión "¡Sos historia!" se dice como un insulto, no como una afirmación. ¿No es esencial, entonces, ponerse del lado de los insultados para mantener viva toda noción de historicidad?*
> Alexander Horwath, Vienna Filmmuseum

La problemática de la preservación audiovisual tiene entonces dos aspectos fundamentales: por un lado el técnico, al que haremos referencia más adelante, asociado a la durabilidad de los soportes y de los formatos de almacenamiento y reproducción. Por otro, el sociocultural, que se relaciona con la necesidad de crear una cultura sobre preservación en el público, en la comunidad audiovisual y en la agenda pública estatal. Las mencionadas recomendaciones de la UNESCO señalan que el éxito de un programa de salvaguarda y protección del patrimonio audiovisual necesita de la cooperación de todos los que intervienen en su producción, distribución y conservación. Esto incluye a la comunidad audiovisual, a los funcionarios del Estado y a la sociedad civil.

La comunidad audiovisual está integrada por los profesionales vinculados a la actividad cinematográfica o televisiva desde al menos tres grandes áreas: creación del producto audiovisual (directores, guionistas, productores, diseñadores de arte, asistentes de cámara, etcétera), comercialización y distribución (exhibidores, distribuidores, canales de televisión, plataformas web) y difusión (periodistas, publicistas, presentadores, investigadores académicos, profesores escolares o universitarios). Una de las tareas más importantes de los archivos está dedicada al activismo y a la difusión de su actividad en el interior de esta comunidad. Naturalmente, quienes trabajan en la producción y en la realización no son siempre conscientes de la preservación ni del valor futuro de sus trabajos. Están pensando en la obra por venir y

no tanto en la que se terminó. Los críticos y educadores, por su parte, se concentran en consumir la mayor cantidad y variedad de producción audiovisual, se ubican como espectadores y rara vez se preguntan cómo es que los materiales llegan a ellos y cómo se conservan. En el caso del público no especializado, la conciencia respecto a la preservación audiovisual suele ser todavía menor. Archivos y cinematecas necesitan desarrollar actividades para educar y sensibilizar a los espectadores respecto de la problemática de la conservación y la construcción de la memoria.

Por un lado, entonces, una de las actividades diarias de archivistas y conservadores consiste en realizar tareas tendientes a la creación de una masa crítica de opinión pública que conozca y reconozca las necesidades de la preservación audiovisual. Por otro lado, participar y abogar para que los Estados asuman su responsabilidad indelegable de cuidar la memoria histórica, asignen recursos y desarrollen políticas culturales que aseguren el acceso de futuras generaciones a su patrimonio audiovisual.

Casi todos los países del mundo reconocen en el audiovisual su valor artístico, de entretenimiento, histórico y expresivo. Salvo excepciones como Hollywood (Estados Unidos), Bollywood (India) y Nollywood (Nigeria), donde la industria audiovisual es autosustentable, los demás países desarrollan programas de créditos y subsidios destinados a financiar y apoyar la producción audiovisual, y en muchos casos también la distribución y exhibición. Una prolongación natural de ese esfuerzo debería consistir en ocuparse también de la preservación para el futuro como actividad de interés público, a través de la creación de leyes y normas acerca de la importancia de la memoria audiovisual, además de la financiación y mantenimiento de instituciones y la creación de programas de capacitación específicos.

En conclusión, para crear una cultura de preservación audiovisual exitosa deben asegurarse por lo menos dos aspectos: el acceso al patrimonio audiovisual por medio de archivos audiovisuales y la difusión de la producción actual, fomentando la participación de la sociedad en la valorización de la memoria audiovisual. Este proceso de sensibilización de una cultura de preservación audiovisual debe realizarse en varias etapas, para que sea de largo alcance y tenga al Estado como aliado principal.

Para tener una idea un poco más concreta de la urgencia de la tarea, es significativo tener en cuenta las cifras consignadas por la UNESCO y la FIAF. Según estos organismos, sólo se ha rescatado el 20% de la memoria audiovisual mundial relacionada con la televisión y la radio, y apenas el 10% de las películas producidas en su totalidad. En síntesis, la mayor parte de nuestra memoria audiovisual mundial está perdida para siempre.

Un dato que modifica y condiciona la actividad futura de los archivos: se estima que en 1999 se produjeron alrededor de 1500 millones de horas de imágenes en movimiento, el doble que una década antes. Si esa tasa de crecimiento se mantiene, la cantidad total de horas registradas en las próximas décadas será realmente muy grande. En 1895 esa cifra estaba justo por encima de los cuarenta minutos, y esos films se conservan hoy casi en su totalidad. Actualmente, por cada filmación que se hace, millares desaparecen sin dejar rastro. Instituciones públicas y privadas luchan por salvar la herencia cinematográfica, dotadas de recursos muy insuficientes y sometidas a presiones crecientes del mundo de los negocios. [5]

5 Cherchi Usai, Paolo, *op. cit.*, s/p.

III

> *Con cada metro de película que se pierde, perdemos un eslabón con nuestra cultura, con el mundo alrededor, con los demás y con nosotros mismos.*
> Martin Scorsese [6]

En otra de sus reflexiones, Cherchi Usai señala que desde el primer soporte en el que inscribimos nuestra cultura hasta hoy, si bien cada innovación supone una mayor circulación, a su vez implica una resistencia menor al paso del tiempo. Las paredes de una caverna, la arcilla, el papiro, el papel, el celuloide, el vinilo, la cinta magnética, el soporte digital: cada uno es más vulnerable que el anterior y menos capaz de transportar información al futuro.

En la actualidad se acepta el término *audiovisual* como nombre genérico para cualquier creación que combine imagen en movimiento y sonido, sin distinción de soportes o sistemas tecnológicos. La cinematografía, sus soportes fotoquímicos y el espectáculo cinematográfico por una parte, y la imagen electrónica, el video y el universo de la televisión por la otra, son los dos grandes sistemas que hasta hace un par de décadas regían lo audiovisual. Diferentes tecnológicamente, pero progresivamente complementarios en sus formas de consumo y en su dimensión industrial desde la aparición de la televisión, hoy confluyen bajo el paradigma digital.

Aunque los principios y objetivos de la preservación audiovisual son comunes a todos los formatos, las diferencias tecnológicas y materiales de las obras cinematográficas, videográficas o digitales obligan al desarrollo de estrategias específicas para cada uno.

En líneas generales, todos los archivos realizan de manera simultánea y continua un conjunto de tareas básicas agrupadas bajo el concepto de *preservación*, pero que pueden separarse en categorías conexas: adquisición, conservación, preservación, documentación, restauración y acceso. La preservación, es decir, la tarea de mantener vivos los materiales audiovisuales en formatos duraderos, fue y es la tarea principal de los archivos.

En primer lugar se trata de adquirir una colección: los archivos forman sus fondos a través de donaciones, depósitos legales, préstamos, compras, producciones propias y hallazgos fortuitos. En muchas ocasiones, el archivista sale al rescate de los materiales. Para ello parte de una tarea fundamental, la investigación sobre la historia de la producción y de la tecnología audiovisual, que permite identificar, localizar y recuperar las piezas audiovisuales que se desea conservar.

Es ésta una tarea compleja y política, basada en criterios de selección que deben explicitarse y definirse en la misión y objetivos de cada archivo. Como no es viable conservar todos los materiales que se encuentran o reciben, es necesario tomar decisiones que requieren gran responsabilidad, porque construyen a futuro aquello que será posible recordar o difundir. Así, cada archivo decide si concentrarse en materiales nacionales o regionales, fílmicos o televisivos, qué cantidad de copias se

6 Scorsese, Martin, "Persistence of Vision: Reading the Language of Cinema", *Jefferson Lecturer, National Endowment for the Humanities*, 2013. Disponible en: goo.gl/sjxCob Consulta: 30 de agosto de 2015.

guardarán y en qué formatos; decisiones que además traen aparejadas necesidades en términos de recursos técnicos y humanos.

Una vez que los materiales ingresan al archivo, se realiza una inspección técnica para evaluar su condición física y sus síntomas de deterioro, y a partir de allí se inicia el proceso de clasificación, inventario y registro sobre el que se basan los procedimientos posteriores de preservación y acceso. Además, los materiales se incorporan al archivo teniendo en cuenta la legislación de propiedad intelectual y los derechos de autor. Si se trata de obras que no están en dominio público, el archivo intenta contar con la autorización de los derechohabientes a fin de poder asegurar el acceso futuro a sus colecciones.

La siguiente tarea es la de la preservación, que se define como una actividad compleja e involucra procesos y prácticas desarrolladas en las últimas décadas, a medida que los archivistas fueron aprendiendo a lidiar con cuestiones como el deterioro físico, la obsolescencia de los formatos y el aumento de la demanda para acceder a las colecciones. Preservar es la suma de actividades necesarias para garantizar el acceso permanente al patrimonio audiovisual, y esto implica no sólo contar con formatos y soportes siempre actualizados, sino también la necesidad de duplicar el soporte original.

La preservación audiovisual forma parte de un movimiento más general en torno a la preservación del patrimonio, tanto tangible como intangible. Mary Lea Bandy, histórica conservadora del MoMA, la definió como

> un proceso complejo que requiere de un considerable esfuerzo de investigación y planificación para localizar y adquirir los materiales, inspeccionarlos y analizar su condición física, catalogar sus datos históricos, reunir los materiales para su copiado o restauración en el laboratorio y supervisar los pasos del trabajo, proveer de un almacenamiento adecuado y asegurar el acceso del público a través de copias de uso. Todo eso es preservación.[7]

La conservación preventiva permite asegurar la supervivencia de los materiales originales y de las copias de acceso. Supone un conocimiento preciso y científico de los materiales de los soportes, sus cualidades fisicoquímicas y tecnológicas, y su relación con las condiciones ambientales y de uso que pueden deteriorarlos. Hasta el momento, ningún formato ni soporte garantiza el acceso indefinido y, por lo tanto, la conservación es una tarea de gestión continua. Aquí es donde la paradoja de la preservación aparece más explícitamente y nos enfrenta a la calidad filosófica de la tarea: guardar todo y para siempre es un objetivo imposible pero, igual que Sísifo, se lleva adelante con dedicación y tenacidad.

Para conservar es necesario contar con depósitos o reservas técnicas que cumplan con determinadas condiciones de temperatura, humedad relativa, estabilidad y limpieza adecuadas para cada tipo de material. Negativos fílmicos, nitratos, acetatos, copias positivas, material en blanco y negro y en colores requieren diferentes características ambientales, así como también los formatos magnéticos y digitales. Espacios fríos y secos con renovación de aire son la fórmula del éxito, pero esto im-

7 S/d.

plica un gasto energético muy grande.

En algunos casos, cuando la pieza audiovisual, en el formato que fuere, alcanza un nivel de deterioro que amenaza su accesibilidad, se recurre a diversas técnicas de restauración para devolver a la obra su calidad original. En este sentido, la tecnología digital ha facilitado enormemente la tarea de restauración, lo que representa una enorme ventaja, pero también la posibilidad de manipular el original hasta modificarlo. Aquí es donde entra en juego el conocimiento histórico, tecnológico y estético de la producción audiovisual para asegurar, en la medida de lo posible, que se respeten las características estéticas y las posibilidades técnicas del momento de producción.

Otra tarea fundamental del archivo es la documentación, que supone el registro, el inventario y la catalogación de los fondos. Esto implica tener en cuenta no sólo la descripción intelectual del contenido de una obra y los datos de producción, sino también la información de los procesos de conservación, preservación y restauración realizados. Lo mismo con respecto a la información de procedencia, los datos de donantes y tenedores de derechos de autor y la ficha técnica, con sus características de formato y soporte. Todo esto se vuelca en bases de datos con normas precisas y sistemáticas, consensuadas internacionalmente.

Finalmente, la restauración es la tarea más visible pero menos habitual en un archivo, que supone el trabajo de devolver a una pieza audiovisual su calidad de sonido e imagen original. Hasta 1970 los archivos principalmente conservaban y preservaban, pero rara vez restauraban. El archivista debía balancear su trabajo de modo tal de asegurar la supervivencia de las películas a largo plazo, a la vez que proyectarlas para asegurar el acceso al público. Desde los años 70 la restauración se agregó a las tareas habituales de un archivo. Con la aparición de la televisión por cable y el video hogareño, el estímulo económico para restaurar viejas películas se volvió el motor principal detrás de las grandes restauraciones (como la de *Lo que el viento se llevó* o los clásicos de Disney). La mayor parte de estas restauraciones terminan como ediciones en DVD o BluRay.

En la primera época de la preservación cinematográfica, la cuestión central fue reemplazar las copias usadas o deterioradas por otras nuevas hechas del negativo original o de un internegativo. Cuando apareció el video hogareño, en la década del 80, el material fílmico se transfirió a videotape, pero se salvaguardaron siempre los originales en fílmico para volver a ellos cuando el master en video se degradaba. Lo mismo ocurrió cuando el VHS hogareño fue reemplazado por el DVD, y más cerca en el tiempo por el BluRay. Nuevamente, los estudios y archivos utilizaron los originales en fílmico como fuente para las copias y los masters de edición.

Al principio, la restauración era una cuestión fotoquímica y no era mucho lo que podía hacerse para mejorar una copia. Se exprimía a los ingenieros y químicos de laboratorios para lograr procedimientos que devolvieran su calidad original a los viejos films deteriorados o gastados. Así, se usaron las máquinas de truca para copiar cuadro a cuadro viejos negativos, se inventaron procedimientos complicadísimos para la restauración del Tecnicolor, se adaptaron las técnicas de la corrección de color y otras propias de la posproducción y, finalmente, un proceso que se denomina "copiado con ventanilla líquida" (*wet gate)* permitió disminuir o disimular las rayas. Pero nada podía hacerse respecto de las manchas producidas por hongos, agua, el

deterioro del nitrato o del vinagre, el polvo o las marcas que una copia anterior trasladó a la siguiente. Los films cuyos negativos estaban perdidos nunca se verían más que como la copia de una copia.

En 1993, y a partir del dinero obtenido por las ventas en video y el reestreno de *Fantasía* (1940), Disney reestrenó *Blanca Nieves y los siete enanitos* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937) como el primer film retocado digitalmente. Desde entonces el retoque digital se ha convertido en una forma habitual de restauración.

Durante un tiempo coexistieron ambos métodos, el fotoquímico y el digital. Esto tenía numerosas ventajas, ya que la tecnología digital contribuía con sus herramientas para resolver aquello que la fotoquímica no podía pero, finalmente, se copiaba el material nuevamente a fílmico, con lo que se evitaba la traición a lo que Cherchi Usai denomina "la experiencia cinemática". Sin embargo, esos días van quedando atrás y, cada vez más, las restauraciones son únicamente digitales y terminan en un DCP (Digital Cinema Package).

El proceso para hacer un DCP es sencillo pero costoso: el film se escanea en una resolución no menor a 2k (4k es la norma cada vez más habitual) y se utilizan diversos softwares (similares al Photoshop) para borrar rayas y manchas, estabilizar la imagen, arreglar problemas de encuadre y balancear colores, exposición y contraste. Incluso se pueden reconstruir imágenes faltantes a partir de fotogramas similares.

La restauración es la actividad más llamativa y "sexy" (al decir del historiador Kevin Brownlow, el primero en recibir un premio Oscar por su tarea como preservador) del trabajo de los archivos. Sin embargo, es sólo parte de una gestión mucho más amplia y compleja, que requiere de una planificación estratégica que defina políticas de adquisición, preservación, colección y acceso, articuladas y documentadas para reflejar las perspectivas y objetivos del archivo y para servir de orientación y guía en la tarea. En este sentido, las políticas culturales y de memoria del Estado pueden colaborar enormemente en la sistematización, el control, la asignación de recursos y la capacitación de la actividad de los archivos audiovisuales para asegurar el acceso a la cultura presente y futura.

IV

> *La cinematografía ha tomado el camino del digital, los soportes se están haciendo invisibles y esto va a cambiar todo el trabajo de los archivos. ¿Hacia dónde va a cambiarlo? Una sola cosa puedo deciros: yo no lo sé.*
> Alfonso del Amo [8]

El primer soporte del cine fue el nitrato de celulosa, el famoso celuloide cuya inflamabilidad provocó numerosos incendios. Pero, además de su capacidad de autocombustión, la alta proporción de materia orgánica en su composición química determina un proceso irreversible de degradación que termina por reducir las películas de nitrato a polvo. Según las condiciones ambientales en que se encuentren esas cintas, el proceso de descomposición es más o menos lento, pero no sabemos

8 Citado en Amo, Alfonso del y Fernández, Joxean (eds.), *Conservación audiovisual en el inicio de la era digital. XIII Seminario taller de archivos fílmicos*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 2012.

cuánto pueden durar: muchas producciones en nitrato ya tienen más de un siglo, pero otras más recientes han sucumbido.

Entre 1950 y 1954 la industria cinematográfica sustituyó este soporte por otro de triacetato de celulosa, al que se llamó *de seguridad* por ser ininflamable. Sin embargo, este soporte tampoco es estable: el ácido acético que entra en su composición se libera por efecto de una humedad excesiva y amplios contrastes de temperatura. Reconocible por un olor muy característico, el llamado *síndrome de vinagre* deforma la película y provoca el desprendimiento de la emulsión, haciendo imposible su reproducción. Además, por contaminación ambiental, "contagia" a las películas que están en su entorno, desencadenando en ellas el mismo proceso catalítico que obliga a aislarlas del resto. Así y todo, los soportes cinematográficos han probado ser hasta ahora los más estables y duraderos de los sistemas audiovisuales.

Para prevenir o (en el peor de los casos) ralentizar estos procesos son necesarios depósitos o reservas técnicas diferenciadas para mantener estables las condiciones de temperatura (desde 2° C), humedad (en torno del 40%) y ventilación adecuadas a cada tipo de soporte y emulsión. También es importante contar con envases adecuados que permitan la ventilación de cada rollo de película dentro de los almacenes, y con una cámara donde aislar las cintas avinagradas. En estas condiciones ambientales, las películas podrían durar en torno a quinientos años.

La cinta de video ha sido el soporte básico de la televisión y de la producción audiovisual profesional desde principios de los años 60 hasta los años 90 y también ha permitido el incremento exponencial de las grabaciones amateurs y familiares, además de un amplísimo mercado de consumo doméstico. Sin embargo, pese a su versatilidad y economía frente al cine, es también un soporte muy vulnerable por sus características fisicoquímicas: es una capa de polvo ferromagnético adherida a una fina película, derivada también de la celulosa. Además de la abrasión que produce la fricción con los cabezales del magnetoscopio, la humedad provoca la oxidación de la emulsión y la degradación de la película soporte. Con todo, lo más grave es que la señal eléctrica que forma el registro de imagen y sonido se desvanece con el tiempo y es sensible a las sobretensiones y los campos magnéticos, que pueden borrarla por completo. Ningún fabricante garantiza su estabilidad por encima de los treinta años.

Las condiciones ambientales para la conservación del video no son tan exigentes como las del cine (temperatura a 18° C y humedad relativa del 45%) y tienen la ventaja de que requieren un esfuerzo energético menor. Desde fines de los años 50 y hasta que fue reemplazado por el digital en los noventa, el formato magnético se comercializó en casi un centenar de formatos diferentes: cintas abiertas de dos pulgadas, una pulgada, UMatic, Betacam, VHS, por nombrar sólo algunos. Y a las dificultades para su conservación hay que sumarle entonces la obsolescencia de los reproductores, que desaparecen del mercado y una vez que se descomponen son muy difíciles de reparar.

Parte de los datos recogidos por la NASA en 1976 sobre el aterrizaje del *Viking* en Marte están perdidos para siempre. Y las imágenes del alunizaje del *Apolo 11* fueron borradas por la NASA ante la necesidad de reutilizar el casete de video donde fueron grabadas y recién reaparecieron en 2005, cuando un aficionado australiano dio a conocer una filmación en Super8 tomada del monitor de la TV.

V

Y por supuesto, además de todo, es necesaria una copia de backup.
Ken Weissmann [9]

El entorno digital vino a incorporar nuevos desafíos a la preservación. Por un lado, ofrece enormes ventajas en términos de costos y posibilidades para la restauración y la accesibilidad y, por otro, no sólo presenta sus propios problemas para la conservación a largo plazo sino que impone el desuso y la muerte de los sistemas precedentes.

Como se dijo, los archivos han implementado la restauración y distribución digital de sus fondos pero, a la vez, todavía están intentando adaptarse y cambiar sus procedimientos. Aún tienen que confrontarse con la preservación de materiales nacidos digitales y que no están ya atados a un soporte material (como un rollo de película o una cinta de video). En proporción creciente, tanto los films como los materiales relacionados (fotografías, guiones, kits de prensa, bandas de sonido) llegan a los archivos en los más diversos formatos digitales: DVDS, BluRay, cintas HD, DVCam, MiniDV, DigiBeta y DCP. Ninguno de estos formatos es candidato probable a sobrevivir más de cien años, como sí ha resistido el material fílmico.

El DCP es el estándar digital que hoy se utiliza en la proyección digital en cines para las producciones comerciales. Tuvo su origen en la Digital Cinema Initiatives (DCI), un consorcio formado en 2002 por los siete mayores estudios de cine norteamericanos: Disney, Fox, MGM, Paramount, Sony Pictures, Universal y Warner. En 2005 la DCI publicó sus primeras recomendaciones técnicas para las películas digitales con las especificaciones técnicas sobre los formatos de los archivos. El DCP ha sido adoptado por ISO, la organización internacional para la estandarización, y por SMPTE (Society of Motion Picture and Television Engineers), la organización norteamericana encargada de crear los estándares de la industria audiovisual. Esencialmente es un disco rígido que contiene archivos encriptados (es decir con una clave única para ser abiertos) con la imagen, el sonido y los subtítulos, así como los archivos necesarios para la reproducción y la "desencriptación".

El gran riesgo que implica el digital es la obsolescencia: mientras amplía las "ventanas" de acceso al audiovisual y favorece su omnipresencia en todas las esferas de la vida, arrincona a los sistemas anteriores. El digital somete a los sistemas previos a un proceso acelerado de obsolescencia que obliga a una digitalización inaplazable de las obras para evitar que se vuelvan irreproducibles.

A diferencia de los sistemas electrónicos y digitales, las características físicas y mecánicas del sistema fotoquímico han permanecido estables desde la introducción del sonoro, hace más de ochenta años. Es por eso que, aún hoy, el fílmico es el mejor soporte para preservar, porque es el que garantiza la supervivencia de las obras audiovisuales por más tiempo. Pero ahora que el digital domina todas las fases del espectáculo cinematográfico, la fijación de la norma DCP anuló la proyección en 35

9 Citado en Bordwell, David, "Pandora's digital box: Pix and pixels", *Observations on film art*, 13 de febrero de 2012. Disponible en: goo.gl/QW2KGa Consulta: 31 de agosto de 2015.

milímetros y, en consecuencia, la fabricación de películas. Así, pues, el momento en que ya no podamos proyectar una película de 35 milímetros está cada vez más cerca.

Consciente del efecto que este cambio tendrá para la conservación del patrimonio cinematográfico, la FIAF declaró en su congreso de 2009 que la proyección en fílmico constituye una experiencia singular que debemos proteger como parte del patrimonio. Sin embargo, incluso a las filmotecas les cuesta cada vez más mantenerla. La conservación de la cinematografía es, como siempre, subsidiaria de la industria: los escáneres que permiten digitalizar y restaurar las películas existen porque la industria los ha necesitado para economizar y mejorar las fases de montaje y posproducción. Si se abandona el rodaje de películas con soportes fotoquímicos, como de hecho está sucediendo, ya no será necesario fabricar estos sofisticados equipos. Tampoco es seguro que vaya a continuar la fabricación de película para duplicación, que es la emulsión en que se basa la conservación a largo plazo de las obras cinematográficas. Y todo indica que en un plazo muy breve no quedará ningún laboratorio donde poder procesar estos soportes. Este es un proceso irreversible e inminente que exige adoptar medidas urgentes.

En este momento, los archivos audiovisuales enfrentan varios desafíos a la vez. Por un lado, deben resguardar en condiciones adecuadas su acervo fílmico, así como el equipamiento y los conocimientos necesarios para procesarlo y preservarlo en el futuro. Pero hay tecnologías que dejarán de existir a corto plazo, y el acervo fílmico existente es tan grande que ningún archivo en el mundo cuenta con tiempo ni recursos suficientes para preservar todo. A partir de la transformación digital, la única alternativa para preservar esa parte del patrimonio audiovisual que por falta de recursos, equipamiento o personal capacitado no puede ser conservada o restaurada en su soporte original es la digitalización urgente. Para ello hace falta una decidida voluntad política que efectúe la inversión necesaria, realice un relevamiento del patrimonio audiovisual existente y diseñe los instrumentos legales para asegurar su conservación a largo plazo.

En el caso particular del soporte fílmico, la digitalización supone archivos muy "pesados" (sin compresión) para conservar las características de la imagen cinematográfica. Estas migraciones requieren de mucho tiempo y recursos técnicos, además de sistemas paralelos de backup, que deben estar localizados en lugares geográficamente separados para asegurar la sustitución de una copia por otra en caso de necesidad. Es imprescindible contar también con una batería de registros en distintos formatos, con niveles de compresión diferentes según la calidad requerida por cada sistema de divulgación (plataforma web, streaming, DVD, BluRay, YouTube, etcétera). En 2007, el estudio *The Digital Dilemma*, publicado por la Academy of Motion Picture Arts and Sciences, apuntaba todos estos problemas y calculaba que los costos de este nuevo modelo de preservación y acceso multiplican por once los de la preservación cinematográfica convencional.[10]

Ken Weissman, de la Library of Congress, describe una restauración digital promedio en términos de cantidad de datos:

10 Science and Technology Council of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences (ed.), *The Digital Dilemma: Strategic Issues in Archiving and Accessing Digital Motion Picture Materials*, Beverly Hills, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, 2007. Disponible en: goo.gl/CTBh9r Consulta: 31 de agosto de 2015.

> con escaneos a 4k de película color, uno termina con algo así como 128 MB por fotograma… Si una película típica tiene unos 160.000 fotogramas, entonces se obtendrán algo así como 24 TB por película. Y eso es sólo el material crudo. Luego se lo procesa para remover polvo y rayas. Cada uno de esos procesos genera a su vez más archivos. Hemos decidido, basándonos en nuestra experiencia previa, que es mejor guardar los escaneos iniciales y los ya procesados, así que terminamos más o menos con 48 TB por película. Sólo en nuestra colección de nitratos, tenemos más de 30.000 títulos (48 TB x 30.000= 1.440.000 TB o 1,44 EB –exabytes de datos).[11]

Además de la digitalización de los formatos obsoletos, los archivos digitales tienen sus propios problemas de conservación. En este caso, su fragilidad tiene que ver con la inexistencia de un soporte físico propio. Un archivo digital de imagen se guarda en servidores, nubes o discos duros vulnerables, de difícil reparación, en los que cualquier fallo se traduce en la corrupción del archivo o en la inaccesibilidad e imposibilidad de reproducirlo.[12] La alternativa a los discos duros son las cintas LTO, de gran capacidad de almacenamiento, pero que tienen también un problema de incompatibilidad entre las distintas versiones del sistema (hasta ahora hay seis y las tres primeras ya no pueden reproducirse con los nuevos reproductores). Además, como ocurre con las cintas magnéticas, ningún fabricante garantiza que duren más allá de los treinta años.

Como todos los registros informáticos, los archivos de imagen dependen de determinados programas para ser reproducidos. Cualquier cambio que se introduzca en el propio programa, en el sistema operativo, en los códecs, los drivers o los componentes físicos del ordenador que lo gestiona, puede determinar que el archivo no pueda reproducirse. Este problema, conocido como *obsolescencia* del software y del hardware, es típico del vertiginoso desarrollo de las tecnologías digitales y de los sistemas que las soportan.

A pesar de los avances en la estandarización y en el uso de código abierto y de plataformas multicompatibles, los archivos de imágenes en movimiento no garantizan la preservación a largo plazo de las obras audiovisuales, aunque representan el único medio de acceso a éstas. Frente a su obsolescencia, lo digital obliga a un proceso de migración continua, que debe repetirse cada cinco años para mantener actualizados los registros en relación a todos los componentes del sistema de gestión. Por eso es necesario guardar también el material en 35 milímetros que existe hoy, de modo tal que, ante cualquier novedad tecnológica, se pueda volver a escanear el fílmico en el nuevo estándar digital.El problema del almacenamiento y del acceso digital es crucial y complejo de resolver. Más allá del espacio virtual necesario, el software requiere cuidados permanentes. Y por otro lado está la obsolescencia del hardware. Cuando el medio viejo muere, los datos mueren con él. El problema para los archivistas y científicos de la información es que con plataformas y formatos que cambian continuamente, muchos de los datos producidos hoy en día van a caer en un agujero negro de inaccesibilidad.

11 Citado en Bordwell, David, *op. cit.*, s/p.

12 Todos los discos rígidos fallan tarde o temprano (más temprano que tarde, según estudios de durabilidad de las propias empresas fabricantes, LaCie y Western Digital).

Para evitar la *Edad Oscura Digital* es necesario diseñar un abordaje múltiple para migrar datos a formatos nuevos, así como métodos para conseguir que el viejo software funcione en nuevas plataformas, utilizar formatos de archivo y software de código abierto y crear datos que no dependan de un tipo particular de medio. Pero todo eso no basta para que la información sobreviva. Los archivistas digitales acuerdan que el mejor modo de preservar material nacido digitalmente (*born digital*) es a través de una gestión activa de un repositorio digital confiable, con un compromiso permanente de tecnología, recursos y organización. La responsabilidad no sólo recae en archivos y productoras. Es esencial que los realizadores tengan conciencia respecto de la preservación futura de su obra, de sus masters y de la documentación relacionada. Para la preservación digital, el futuro es la migración continua.

VI

> *[Cherchi Usai] ha trazado con una precisión clínica (y con un bienvenido toque de ironía) el retrato de una crisis mundial que exige nuestra preocupación incondicional. Su retrato de una cultura que ignora la pérdida de su propia imagen es un cuento moral demoledor: algo marcha muy mal si nos enseñan a desentendernos del arte de ver como si fuese efímero y desdeñable.*
> Martin Scorsese[13]

Si en quinientos años nuestros hermanos del futuro se encuentran con un trozo de film en cualquiera de sus formatos (35 milímetros, 16 milímetros, Super8 milímetros, etcétera) no sólo podrán descifrar inmediatamente su contenido, sino que con un poco de ingenio y trabajo hasta podrían fabricar un aparato que proyectase esas imágenes. Si en cambio se tropiezan con un VHS, un DVD o un disco rígido, no sólo no podrán conocer qué contiene a simple vista, sino que es poco probable que logren descifrar la tecnología necesaria para reproducirlos. Como dice el historiador y archivista Chris Horak, para ellos sólo será un desecho plástico.

En los últimos años las tecnologías digitales han revolucionado la producción, posproducción y exhibición del cine, un cambio fundamental cuyos efectos, positivos o negativos, obligan a repensar no sólo los procedimientos y tareas habituales del trabajo de archivo y preservación a largo plazo de los materiales audiovisuales sino también sus bases conceptuales y hasta ideológicas. La revolución tecnológica de las últimas décadas ha impuesto la idea de que la digitalización es una solución eficaz y poco costosa para esos problemas, pero esto es, por el momento, discutible e incierto.

La tentación digital obliga a debatir seriamente cuestiones tales como el valor del original en su formato de registro, las cualidades únicas del material fílmico o magnético, la responsabilidad de conservar estas obras en su formato original y, en líneas generales, cuál es el rol esencial de un archivo. Varios archivistas y expertos en preservación audiovisual vienen pronosticando una *Edad Oscura Digital*. No sólo se advierte sobre la posible pérdida de imágenes y obras audiovisuales por culpa de una tecnología frágil y elusiva, sino fundamentalmente sobre la potencial pérdida

13 Scorsese, Martin, "Prefacio". En Cherchi Usai, Paolo, *op. cit.*, s/p.

de la comprensión del contexto cultural, de la intención del artista y de las propiedades estéticas del medio fílmico una vez que el material se transfiere a formatos digitales. Para ello hacen hincapié en que cada método específico de reproducción tiene su propia integridad cultural.

Paolo Cherchi Usai, curador del archivo de la George Eastman House y gurú fundamental de la preservación audiovisual, utilizó la expresión *Edad Oscura Digital* en su libro *La muerte del cine*. En lugar de aceptar implícitamente que la restauración digital "mejora" nuestro acceso a imágenes originadas en fílmico en términos de las cualidades estéticas de la imagen y el sonido, es necesario tener en cuenta la especificidad y la importancia de la experiencia original de producción y disfrute del fenómeno cinematográfico en fílmico. Como dice Cherchi Usai, "transformar granos de plata en píxeles no es correcto ni incorrecto per se, el problema real de la restauración digital es el mensaje falso de que las imágenes en movimiento no tienen historia, la fantasía de la eternidad". [14]

La paradoja de la situación actual coloca a los archivos en un lugar de privilegio como elementos necesarios para restituir nuestra relación con el pasado y la historicidad. Su trabajo consiste hoy en conservar los materiales a su cargo y construir, además, un espacio de resistencia que permita interrogarnos respecto del vínculo actual con el pasado, ya que toda relación con el pasado es necesariamente anacrónica, esto es, desarrollada desde el presente.

Si, como dice Jacques Derrida, los archivos son parte de la arquitectura del poder y su existencia está motivada por el deseo de domesticar la memoria y asegurar el control sobre sus posibles significados,[15] asegurar la preservación y el acceso libre a estas imágenes se convierte en una tarea urgente, capaz de provocar, desafiar y alentar miradas alternativas.

Felizmente, el mundo de la preservación audiovisual cuenta con un número creciente de agitadores y paladines con perseverancia, conocimiento e idealismo. Hoy por hoy están divididos entre quienes se lanzan a la digitalización y quienes se aferran al fílmico. Entre ambas posturas, seguramente, se encontrará la solución para este rompecabezas de difícil solución. Porque, como dice Cherchi Usai, "saber que una causa está perdida no es razón suficiente para no pelearla". [16]

❊

14 Cherchi Usai, Paolo, *op. cit.*, s/p.
15 Derrida, Jacques, *Mal de archivo, una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1996
16 Cherchi Usai, Paolo, *op. cit.*, s/p.

Después del olvido

Daniela Kozak

I

El cinematógrafo nació el 28 de diciembre de 1895 con la primera exhibición pública de los hermanos Louis y Auguste Lumière en un sótano parisino. Antes de esa primera proyección hubo numerosos intentos de capturar y reproducir imágenes en movimiento. En el contexto de modernización y progreso técnico de fines del siglo XIX varios inventores concretaron, casi al mismo tiempo, importantes descubrimientos. Pero ni Eadweard Muybridge, ni Étienne-Jules Marey, ni Thomas Alva Edison, ni los hermanos Lumière pensaban en el arte o en el entretenimiento popular cuando desarrollaban sus investigaciones. Y aún así, inventaron el cine.

A los juguetes ópticos para uso individual les siguieron las proyecciones colectivas sobre una gran pantalla. En poco tiempo el cine se transformó en un espectáculo popular que se exhibía en ferias y luego en salas de acceso muy barato. El cine mudo alcanzó rápidamente una madurez narrativa y artística singular, pero recorrería un largo camino hasta ser reconocido como una forma de arte.

Al principio el cine fue considerado algo efímero, tal vez porque las películas estaban hechas de nitrato de celulosa, un material autocombustible que provocaba incendios frecuentes. Además, en 1907 la empresa Pathé Frères dejó de vender las películas que producía para empezar a alquilarlas. A partir de entonces, se expandió en el mundo un sistema de alquiler mediante el cual los exhibidores debían devolver las copias una vez finalizado el período de explotación. Pero en la práctica resultó muy difícil recuperar las películas dispersas por el mundo y se optó por exigir su destrucción. De ahí que fuera usual fundir las copias para reutilizar las sales de plata y el soporte de nitrato en la fabricación de pintura para carrocerías, peines y otros productos. [1]

Cuando apareció el sonido esa destrucción se aceleró. La industria instaló la idea de que el cine mudo era obsoleto, una forma artística defectuosa y un poco ridícula. En poco tiempo, las *talkies* –películas habladas– coparon las pantallas y las películas mudas dejaron de tener valor comercial. Los intelectuales, por su parte, todavía no lo consideraban un fenómeno estético sobre el que valiera la pena reflexionar y escribir. Parecía no haber motivos para conservar las copias.

Sin embargo, hubo algunos pioneros que, entre 1928 y 1932, en plena transición del cine mudo al sonoro, empezaron a coleccionar películas. En los años 30 cobró fuerza la idea de salvar al cine mudo, y al poco tiempo aparecieron en el mundo las primeras instituciones dedicadas a recolectar y conservar películas.

La primera cinemateca de todas, la Filmhistoriska samlingarna, se fundó en Estocolmo en octubre de 1933, gracias a la iniciativa de un grupo de cinéfilos que quería salvar las obras maestras del cine sueco. En Alemania, el ministro de Propaganda nazi Jo-

1 En una entrevista publicada en la *Revista 33 Cines*, Paula Félix-Didier cuenta que, según la ley argentina, la copia debía destruirse con un hacha ante escribano público para garantizar que quedara inutilizada. Véase Marrero Castro, Carmela, "Archivos que hablan", *Revista 33 Cines*, Nº 4, Montevideo, 2010-2011.

seph Goebbels creó el Reichfilmarchiv, inaugurado por el propio Adolf Hitler en febrero de 1935. En junio del mismo año, Inglaterra creó el National Film Archive, bajo la órbita del British Film Institute. Ese año también nació la Film Library del Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA). En 1936 abrió sus puertas la Gosfilmofond en las afueras de Moscú. Y en septiembre de ese año se fundó la Cinémathèque française. [2]

La figura central de esta institución, Henri Langlois, también tuvo un rol fundamental en la creación de la Federación Internacional de Archivos de Films (FIAF), que marcó el punto de partida en la organización del campo de la preservación cinematográfica a nivel mundial. En un contexto de hostilidad internacional, la FIAF logró sortear varios obstáculos y empezó a funcionar en 1938, con el propósito de oficializar la cooperación entre los archivos fílmicos fundadores y de sumar a otros. [3]

Tiempo después, Langlois señaló que las cinematecas habían nacido diez años tarde y no habían podido salvar lo esencial por los malos hábitos, el desprecio y la indiferencia hacia las películas. En un texto publicado en 1956, escribía:

> De 1935 a 1955, conseguimos redescubrir, salvar, arrancar de las llamas decenas de millares de películas indispensables para el establecimiento de la historia del arte cinematográfico. Pero durante el mismo período, ¿cuántas películas serían destruidas en el mundo? Muchas más que las que salvamos. [4]

II. El cine en la Argentina

En julio de 1896, Buenos Aires tuvo tres presentaciones públicas del nuevo invento, con tres aparatos distintos que ofrecían imágenes en movimiento proyectadas sobre una gran pantalla. El 6 de julio, hubo una función del Vivomatógrafo. El 18 se presentó en el teatro Odeón el Cinematógrafo de los hermanos Lumière. Y dos días después, se presentó el Vitascopio de Edison. Entre los asistentes a las primeras proyecciones, estuvieron el empresario Henri Lepage, propietario de una casa de fotografía, y dos de sus empleados: Eugenio Py y Max Glücksmann. Frente al éxito de las funciones, en noviembre de ese año el empresario Federico Figner empezó a filmar situaciones cotidianas. Al año siguiente, la Casa Lepage comenzó a vender películas y equipos cinematográficos, y Py empezó a registrar escenas cortas.

Recién en 1909 aparecería en la Argentina el cine de ficción, con el estreno en Buenos Aires de *La Revolución de Mayo*, de Mario Gallo. A esta primera película le siguieron varias más hasta que, en 1915, el cine argentino logró el primer éxito comercial de su historia con el estreno de *Nobleza gaucha* (Humberto Cairo, Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera). En esos primeros años, la mayor parte de las películas de ficción trataba te-

2 Véase Guyot, Charles y Rolland, Thierry, *Les archives audiovisuelles. Histoire, culture, politique*, París, Armand Collin, 2011, pp. 122-127.

3 Los archivos fundadores de la FIAF fueron la Cinemáthèque française, el Reichsfilmarchiv, el National Film Archive y el MoMA. Sobre este tema, véase Dupin, Christophe, "First Tango in Paris: The Birth of FIAF 1936-1938", *Journal of Film Preservation*, Nº 88, abril 2013, pp. 43-58; y Mannoni, Laurent, *Histoire de la Cinémathèque française*, París, Gallimard, 2006.

4 Langlois, Henri, *300 Années de Cinématographie - 60 ans de cinéma*, Musée d'Art Moderne, Cinémathèque française, Fédération Internationale des Archives du Film, París, 1955. Citado en Da Costa, Joao Bernard, "50 años de la Cinemateca Francesa. 60 años de Henri Langlois". Disponible en: goo.gl/cWHPIB Consulta: 1 de agosto de 2015.

mas históricos o gauchescos. En una sociedad tan heterogénea como la de principios del siglo XX, marcada por el aluvión inmigratorio que había comenzado en 1880, el cine contribuyó, junto con otras expresiones de la cultura popular, a darle forma a la anhelada identidad nacional. [5]

La producción argentina de cine mudo llegó a ser una de las más importantes de América Latina, estimada en unos trescientos títulos de ficción, entre cortos y largometrajes, además de noticieros y documentales. Sin embargo, la mayor parte de todo esto se perdió. En la actualidad, no existe una filmografía completa del período y apenas se conservan unos veinte largometrajes. [6]

Luego de unos años de transición entre el cine mudo y el sonoro, a partir de 1933 empezó a consolidarse el llamado "período de oro" del cine argentino, en el que los estudios imitaban el modelo exitoso de Hollywood y producían películas en serie protagonizadas por estrellas.

A principios de los años 30, Buenos Aires ya era una de las ciudades con mayor consumo cinematográfico en el mundo, y fue en ese momento que empezaron a aparecer las primeras instituciones culturales dedicadas a estudiar y difundir el cine.[7] La primera de todas, creada en 1929 por artistas e intelectuales en la Asociación Amigos del Arte, fue el Cineclub de Buenos Aires. En 1940 León Klimovsky y Elías Lapzeson fundaron el cineclub Cine Arte.[8] En 1941 el crítico y productor Manuel Peña Rodríguez creó, a partir de su colección personal, el Primer Museo Cinematográfico Argentino (PMCA). En 1942 nació el Club Gente de Cine, fundado por el crítico Andrés Rolando Fustiñana (Roland). En 1949, a partir de la propuesta de Langlois de donarle películas, Roland creó también la Cinemateca Argentina, con el objetivo de difundir la cultura cinematográfica universal. Y, en 1952, Salvador Sammaritano fundó el Cineclub Núcleo que, junto con Gente de Cine, llegaría a ser uno de los más importantes a nivel local.

Estas entidades se dedicaron a difundir la cultura cinematográfica, educando a varias generaciones de espectadores. Para ello, a lo largo de los años adquirieron películas hasta formar colecciones propias, en las que había más cine extranjero que argentino. En general, recibían muchas copias de los distribuidores independientes de cine europeo, que preferían cedérselas antes que destruirlas una vez finalizado el período de explotación comercial, como estipulaban los contratos. Esto no pasaba con las copias del cine clásico argentino, porque en ese momento las grandes empresas productoras todavía existían y muchas películas nacionales de décadas anteriores se exhibían en los cines de barrio como complemento. [9]

5 Sobre los inicios del cine en la Argentina, véase Maranghello, César, *Breve historia del cine argentino*, Barcelona, Laertes, 2005, pp.11-13; Peña, Fernando M., *Cien años de cine argentino*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2012; y Cuarterolo, Andrea, *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*, Montevideo, CdF Ediciones, 2013.

6 Estas cifras corresponden a una estimación hecha por Paula Félix-Didier.

7 En una nota publicada en febrero de 1930, la revista suiza *Close Up* definía a Buenos Aires como "la perfecta ciudad cosmopolita del cine". Véase Tew, H. P., "Cinema in the Argentina", *Close Up*, Suiza, febrero 1930. La nota completa está reproducida en Peña, Fernando Martín, *Metrópolis*, Buenos Aires, 23° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2008.

8 Entre los socios fundadores del Cineclub de Buenos Aires había artistas e intelectuales como León Klimovsky, Jorge Romero Brest, José Luis Romero, Horacio Cóppola, Ulyses Petit de Murat, César Tiempo, Jorge Luis Borges y otros. Por otra parte, el Cine Arte ofreció 160 funciones entre 1940 y 1941, y luego Klimovsky y Lapzeson construyeron una sala propia (también llamada Cine Arte), que funcionó entre 1942 y 1945. Véase Couselo, Jorge Miguel, "Los orígenes del cineclubismo en la Argentina". En *Cine argentino en capítulos sueltos*, Buenos Aires, 23° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2008.

9 Estos datos fueron aportados por Juan Carlos Fisner, que fue integrante de la Cinemateca Argentina, en una entrevista con la autora realizada en julio de 2015. Varias fuentes confirman la preeminencia del cine extranjero por

Enfocados en la difusión, estos espacios nunca tuvieron como misión específica y prioritaria la preservación de los negativos y copias del cine argentino. Eso explica que no contaran con depósitos acondicionados para conservar el material fílmico o que proyectaran, sin saberlo, las únicas copias existentes de algunas películas sin asegurar antes su preservación. Sin embargo, desde su lugar, contribuyeron a elaborar una conciencia histórica sobre la importancia de preservar el cine argentino. Sus experiencias marcaron antecedentes fundamentales que ayudaron a entender y difundir la complejidad del problema.

Uno de los primeros en llamar la atención sobre la importancia de conservar las películas nacionales fue Peña Rodríguez, que al crear el PMCA buscó el apoyo de los estudios locales. En una carta enviada a Eduardo Bedoya, productor de los estudios Baires, Peña Rodríguez daba un ejemplo sobre la conveniencia de resguardar el cine de otras épocas. El crítico y coleccionista sabía que Baires buscaba en ese momento escenas de alguna película argentina muda para incluir en una nueva producción y explicaba que, en el futuro, el Museo podría contribuir en este tipo de búsquedas.[10] El proyecto del PMCA no prosperó más allá de 1943, pero Peña Rodríguez no se equivocaba en cuanto a la utilidad que podía tener el material de archivo para las nuevas producciones. Pocos años después, los estudios San Miguel estrenaron *La cabalgata del circo* (Mario Soffici y Eduardo Boneo, 1945). Sobre el final de la película, una secuencia de montaje recorría los hitos del cine argentino, incluidos muchos títulos del cine mudo que hoy ya no existen. Esta película fue la primera en citar producciones argentinas de la época muda y evidenciar que el cine nacional tenía una historia que valía la pena conocer. [11]

El Cineclub Núcleo marcó otro antecedente importante al rescatar del olvido la película *La vuelta al nido* (Leopoldo Torres Ríos, 1938), que había sido un fracaso al momento del estreno, y proyectarla para un público joven en septiembre de 1956. Este gesto formó parte de una relectura más amplia de la historia del cine argentino. La nueva generación revisó el pasado y trazó una línea de filiación con el cine "popular e intuitivo" de directores de los años 30 como Manuel Romero, Leopoldo Torres Ríos y José A. Ferreyra. Rescatada del olvido en los años 50, *La vuelta al nido* sería una de las primeras películas que preservaría el Museo del Cine. [12]

Fue también en los años 50 que el cine argentino se convirtió en materia de estudio y narración histórica. En 1956, Domingo Di Núbila empezó a escribir su *Historia del cine argentino* (que se publicaría en dos volúmenes, en 1959 y 1960), y en 1957 se creó el Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino (en adelante, el Centro). Formado a instancias de Roland y del crítico e historiador del cine Jorge Miguel Couselo en el marco de la Cinemateca Argentina, el Centro se presentaba de este modo:

> El cincuentenario del film de Mario Gallo *El fusilamiento de Dorrego* nos coloca ante un hecho real, substantivo; el de la ya dilatada existencia de un cinemató-

sobre el cine argentino en las exhibiciones de los distintos cineclubes. Según detalla Couselo, en la primera temporada (1929) el Cineclub de Buenos Aires no proyectó ninguna película argentina. El cine argentino, observa, apareció recién en 1931 en una función que incluyó "films documentales de aficionados argentinos", quizás relacionados con el grupo de filmación experimental que formó el cineclub. Véase Couselo, Jorge Miguel, *op. cit.* En cuanto al Club Gente de Cine, según surge de un folleto publicado por el propio cineclub, de las 541 exhibiciones realizadas entre 1942 y 1953, sólo 22 incluyeron películas argentinas. Véase *Gente de Cine 1942-1954*, Buenos Aires, Club Gente de Cine, 1954.

10 Carta de Manuel Peña Rodríguez a Eduardo Bedoya, Buenos Aires, 11 de septiembre de 1941. Citado en Peña, Fernando Martin, *Metrópolis*, *op. cit.*, p. 62.

11 Peña, Fernando Martín, "La cabalgata del circo". En *Cine argentino siempre I*, Buenos Aires, Ediciones INCAA TV, 2013, p. 28.

12 Véase Sammaritano, Salvador, "Crisis 1960", *Tiempo de Cine*, Nº 2, Buenos Aires, septiembre 1960, p. 3.

grafo argentino cuya historia no ha sido escrita ni mucho menos ordenada.[13]

Los investigadores del Centro se propusieron relevar toda la documentación que existiera sobre el cine mudo argentino y entrevistar a los protagonistas de esa etapa que aún estuvieran vivos. Lograron hablar con Federico Valle, Leopoldo Torres Ríos y Eduardo Martínez de la Pera, entre otros; y también recolectaron documentos, fotos y algunas películas. "En esta especie de relevamiento –señalaría Couselo años después– no sólo recogíamos la anécdota sino elementos que los fueran ubicando dentro de un panorama general del cine nacional".[14] Esta investigación fue fundamental, porque permitió hallar fragmentos de películas mudas que se guardaron en Cinemateca Argentina y que luego se verían en el corto *Imágenes del pasado* (Guillermo Fernández Jurado, 1961).[15]
En la primera edición del Festival de Cine de Río Hondo, realizado en 1958, el Centro organizó un ciclo retrospectivo de cine argentino, una exposición de fotos y un homenaje a Valle.[16] Además, publicó el folleto *La época muda del cine argentino (reseña biográfica)*, en donde volcó los resultados de su primera investigación.

La experiencia del Centro marcó un momento fundacional, ya que fue a partir de allí que los críticos e investigadores empezaron a preguntarse dónde estaban las viejas películas argentinas y tomaron conciencia sobre la importancia de preservarlas. Cuando en 1959 los críticos nucleados en la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina impulsaron el regreso del Festival de Mar del Plata –que no había vuelto a realizarse después de la edición de 1954–, la inquietud por el pasado del cine nacional empezó a reflejarse también en la programación del evento, con la inclusión de homenajes y retrospectivas y la publicación de folletos sobre cine argentino elaborados para la ocasión.[17]

Aun así, ni siquiera en ese momento los críticos e investigadores imaginaron que las películas del período clásico, que eran mucho más cercanas en el tiempo, también estuvieran en riesgo. Algunos de los estudios todavía existían, y las copias de las películas argentinas de décadas anteriores circulaban aún por las salas de barrio. A nadie se le ocurría que gran parte de esa producción pudiera dispersarse o desaparecer, como de hecho sucedería. En 1969, un incendio en los depósitos de Laboratorios Alex generó una

13 Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino, *La época muda del cine argentino (reseña biográfica)*, Buenos Aires, Festival del Cine Argentino de Río Hondo, Cinemateca Argentina, 1958. Dirigido por Couselo, el Centro estaba integrado por Roland, Guillermo Fernández Jurado, Paulina Stutman (luego Paulina Fernández Jurado), Juan Carlos Fisner, Edmundo Eichelbaum y María Elina Corrieri. En el momento en que se publicó ese folleto, se creía que la primera película argumental había sido *El fusilamiento de Dorrego* (Mario Gallo, 1910), pero años después se descubriría que *La Revolución de Mayo* (Mario Gallo, 1909) era anterior.

14 Citado en Anónimo. "Jorge Couselo dirigirá el nuevo Museo Municipal dedicado al film", *La Opinión*. Argentina, 8 de febrero de 1972.

15 Véase España, Claudio, "Transformaciones. Cine argentino 1957-1983: Modernidad y vanguardias" y Fernández Jurado, Paulina, "El Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino". Ambos en España, Claudio (comp.), *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957-1983*, Vol. I, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2005.

16 Federico Valle se retiró del cine en 1930. En 1926, un incendio en su depósito había destruido gran parte de su archivo, dejándolo casi en la ruina. En 1928 intentó vender lo que le quedaba de su producción a algún museo pero, al no encontrar interesados, debió vender el material a una fábrica de peines, que fundió las películas para utilizarlas como materia prima. Luego de años de olvido, en 1952 la Academia Argentina de Artes y Ciencias Cinematográficas le otorgó un reconocimiento. En 1958 fue homeajeado por el Festival de Cine de Río Hondo, y en 1959 y 1960 asistió a los festivales de Mar del Plata (en 1960 como invitado oficial).

17 El Centro publicó los siguientes folletos: *Cine argentino 1897-1931. Catálogo de la exposición retrospectiva* (1959), *La novela argentina en el cine* (1960), *Leopoldo Torres Ríos* (1960), *Evolución del dibujo animado* (1961), *Mario Soffici* (1961) y *José A. Ferreyra* (1962). Varios de estos folletos fueron elaborados especialmente para acompañar las retrospectivas programadas en las distintas ediciones del Festival de Mar del Plata.

de las mayores pérdidas de la historia del cine argentino, ya que allí estaban guardados los originales en nitrato de la mayor parte del cine clásico nacional. En esa ocasión se perdieron todos los negativos en nitrato de las películas de Lumiton, Argentina Sono Film y otras productoras, de las que sólo quedaron copias.

Dos años después, fueron los propios integrantes del Centro los que impulsaron la creación del Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken. Desde entonces, Cinemateca Argentina se enfocaría aún más en el cine extranjero, en una virtual división de tareas con el nuevo museo municipal. En una entrevista de 2007, el presidente de Cinemateca Argentina y ex director del Museo del Cine, Guillermo Fernández Jurado, recordaba:

> El Museo se debía dedicar fundamentalmente al cine argentino. (...) Es decir que la Cinemateca no adquiría material de cine argentino, más bien colaboraba con las actividades propias del Museo.[18]

Aún así, a lo largo de su historia la Cinemateca Argentina también preservó películas argentinas mudas como *Operaciones del Dr. Posadas* (Eugenio Py, 1899-1900), *La Revolución de Mayo* (Mario Gallo, 1909), *El último malón* (Alcides Greca, 1918), *Juan sin ropa* (George Benoît, 1919) o *Expedición Argentina Stoessel* (Raid Arroyo Corto - Nueva York, 1928-1930).[19]

Así como Roland logró nuclear en torno suyo a muchos colaboradores –entre ellos Guillermo y Paulina Fernández Jurado– para divulgar la colección privada de Cinemateca Argentina, desde mediados del siglo XX muchos otros cinéfilos y coleccionistas se agruparon de distintas formas para acercar al público sus colecciones. Entre las experiencias más importantes, cabe mencionar los cineclubes Núcleo y Claridad, la Cineteca Vida y la Filmoteca Buenos Aires, que integra las colecciones de Fabio Manes, Octavio Fabiano y Fernando Martín Peña. [20]

Si bien algunas de estas colecciones contienen sobre todo cine extranjero, el esfuerzo de los coleccionistas tambien ha contribuido a salvar películas nacionales.[21] Pero ninguno pudo hacerlo de manera sistemática porque preservar fílmico requiere guardar las películas en bóvedas especiales con temperatura y humedad controladas, y eso es muy costoso. Por otro lado, como los acervos pertenecen al ámbito privado, no hay registros oficiales de su contenido. No se sabe con certeza qué películas argentinas fueron preservadas, cómo se guardan ni en qué estado se encuentran. Esto sólo puede llegar a conocerse cuando las colecciones se exhiben al público, lo que no siempre sucede. Algunos coleccionistas son reacios a mostrar el material, mientras que otros consideran que detrás del coleccionismo hay una ética, que es la de compartir, y organizaron importantes circuitos para proyectar películas de manera regular. [22]

---

18 Dimitriu, Christian, "Cinemateca Argentina. Entrevista con Guillermo Fernández Jurado", *Journal of Film Preservation*, Nº 74-75, noviembre 2007.

19 Véase Brodersen, Diego, "El cómplice fundamental", *Revista Teatro*, Nº 91, agosto 2007; y AA.VV., *Mosaico criollo. Primera antología del cine mudo argentino*, Buenos Aires, INCAA y Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, 2009.

20 Otros coleccionistas argentinos de renombre son Pablo Louche, Pablo Ducrós Hicken, Manuel Peña Rodríguez, Félix Giuliodori, Roberto Di Chiara, José Vigévano, Enrique Bouchard y Alfredo Li Gotti.

21 La colección privada de Cinemateca Argentina, por ejemplo, es una de las más grandes del país, pero la mayor parte corresponde a cine extranjero. En su tesis doctoral, la investigadora Eugenia Izquierdo señala que, según un informe sobre los acervos latinoamericanos encargado por la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano en 1988, la colección de Cinemateca Argentina contenía en ese momento un 29% de películas argentinas, una cifra muy inferior al promedio de 46% de películas de sus respectivos países que contenían otras instituciones latinoamericanas. Véase Izquierdo, Eugenia, *El campo de la preservación cinematográfica en Argentina*, Tesis de Doctorado, UBA, 2015, pp. 202-204. Inédita.

22 Cinemateca Argentina programa la sala Leopoldo Lugones del Teatro San Martín. Filmoteca Buenos Aires

Como se ha visto, desde principios del siglo XX la Argentina tuvo una importante producción cinematográfica y una rica cultura cinéfila. La iniciativa privada ha dado lugar a la formación de importantes colecciones e incluso ha logrado salvar varias películas. Pero ningún coleccionista, cineclub o cinemateca privada tuvo como misión prioritaria y específica preservar el cine argentino, y ninguno ha contado, tampoco, con recursos suficientes para hacerlo. El volumen del acervo audiovisual argentino en riesgo es tan grande que ningún privado podría afrontarlo por su cuenta. Como en otras áreas de la cultura, para garantizar la supervivencia del patrimonio audiovisual nacional a largo plazo se requiere de la acción sistemática del Estado.

III. La preservación como política de Estado

La preservación de las películas apareció por primera vez como política estatal en 1939, con la creación del Archivo Gráfico de la Nación. El Poder Ejecutivo creó por decreto una nueva institución,

> donde se conservarán las películas cinematográficas concernientes a los acontecimientos de importancia para la vida del país y de los actos y ceremonias oficiales que sea conveniente documentar por su significación para la historia de las instituciones.[23]

En 1942 otro decreto estableció la posibilidad de que el Archivo recibiera en custodia los negativos de otros organismos estatales, y también copias de las películas oficiales producidas con aportes del Instituto Cinematográfico del Estado. Y en 1944 la institución fue transferida a la órbita de la nueva Subsecretaría de Informaciones y Prensa.[24]

Las facultades del Archivo Gráfico de la Nación se limitaban a las películas documentales que registraran acontecimientos de interés público y no incluían al cine de ficción, que transitaba en ese momento su época dorada. En ese sentido, el proyecto de preservación estaba más cerca de los archivos administrativos que de las cinematecas. Por otra parte, para cumplir con un criterio de "objetividad" respecto de los materiales almacenados, el organismo fijó la norma de suprimir en los documentales las leyendas que tuvieran "el más mínimo comentario personal". Esta propuesta de cortar las películas da cuenta de un concepto de preservación limitado y muy diferente al del siglo XXI.[25]

Desde su aparición, el Archivo Gráfico de la Nación manifestó interés por la colección de *Actualidades Argentinas* de Max Glücksmann y entabló negociaciones para adquirirla. Después de varios intercambios, documentados en el expediente de la causa judicial a

---

ofrece funciones regulares en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), en la sala de cine de la ENERC y en el programa *Filmoteca* de la TV Pública. Y el coleccionista Alfredo Li Gotti ha montado una sala abierta al público en su propia casa.

23 Decreto Nº 51806, "Archivo Gráfico", Buenos Aires, 28 de diciembre de 1939. Publicado en el Boletín Oficial el 15 de febrero de 1940. Véase *Anales de la Legislación Argentina*, Vol. *1920-1940*, p. 1200.

24 Decreto Nº 135615, "Acuerdo sobre la remisión de fotografías al Archivo Gráfico de la Nación", 1942. Citado en: Izquierdo, Eugenia, *El Archivo Gráfico de la Nación, primera experiencia institucional de preservación de patrimonio cinematográfico en Argentina*, X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Buenos Aires, UBA, 2013.

25 En el artículo sobre el Archivo Gráfico de la Nación, la investigadora Eugenia Izquierdo reconstruye a partir de diversas fuentes la creación y trayectoria de esta institución, a la que considera el primer archivo cinematográfico nacional. Izquierdo, Eugenia, *op. cit.* Véase también Abbruzzese, Claudio Guillermo, "Los archivos audiovisuales en la República Argentina. El Archivo Gráfico de la Nación", *Revista Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio*, Vol. 1, Nº 5, Universidad Nacional del Litoral, 2011, pp. 11-19.

la que luego daría lugar, en abril de 1944 el Poder Ejecutivo la declaró de interés público y expropió veinte mil metros de película positiva y una cantidad imprecisa de negativos producidos por la Casa Lepage de Max Glücksmann durante más de cuarenta años. Más allá de la controversia que se dio en aquel momento respecto del valor económico del material, la expropiación tampoco sirvió para que el Estado garantizara la preservación a largo plazo de la colección completa. Según cuenta Couselo, luego de la expropiación no se previó la conservación en condiciones adecuadas, y una parte de la colección, que estaba en soporte de nitrato, se perdió antes de 1950 en un incendio sin que se hubiera copiado a material no inflamable. [26]

Luego del derrocamiento de Perón, el gobierno de facto encabezado por el general Pedro Eugenio Aramburu disolvió el Archivo Gráfico de la Nación y en 1957 transfirió su acervo al Archivo General de la Nación, que amplió sus funciones para alcanzar también las colecciones audiovisuales. La investigadora Eugenia Izquierdo inscribe la disolución de este organismo en el plan de "desperonización" del Estado que se propusieron las autoridades militares. Varios investigadores sugieren incluso que parte del material fílmico de la Secretaría de Prensa y Difusión (en julio de 1954 la Subsecretaría se había convertido en Secretaría) se habría destruido de manera intencional por razones políticas. En una nota publicada en 1978 Couselo señalaba que, luego del golpe militar de 1955, hubo quienes quisieron destruir los noticieros cinematográficos de 1946 en adelante. Y el historiador de la fotografía Abel Alexander cuenta que, al disolver la Secretaría de Prensa y Difusión, el gobierno de facto trasladó a un sótano todos sus negativos y los destruyó, mojándolos con mangueras.[27]

En cuanto a las películas de ficción, con la llegada del cine sonoro la industria había logrado consolidar un modelo de producción exitoso, pero en 1943 entró en crisis y empezó a perder público. En 1944 el Estado respondió con medidas de protección, que se ampliaron con subsidios, créditos y otras disposiciones cuando Perón asumió la presidencia. Estas medidas empezaron a aplicarse en 1947, pero no se planteó ninguna política destinada a preservar las películas que desde entonces el Estado ayudó a producir.[28]

Derrocado Perón, se suspendió la protección al cine y la industria se paralizó. Frente a esa situación, en 1956 los actores del campo cinematográfico empezaron a movilizarse para lograr la sanción de una nueva ley que protegiera la producción. El 4 de enero de 1957, Aramburu sancionó el Decreto-Ley 62/57. La nueva norma creó el Instituto Nacional de Cinematografía (INC) y el Fondo de Fomento Cinematográfico. Además, dispuso la creación del Centro Experimental Cinematográfico y la formación de una cineteca y una biblioteca especializadas. Aunque el decreto no brindara detalles sobre los objetivos o el modo de funcionamiento, era la primera vez que el Estado Nacional preveía la formación de una cineteca que se dedicara a acopiar la producción del cine nacional. [29]

---

26 La historia de la expropiación de la colección *Actualidades Argentinas* se reconstruye con detalle a partir de la causa judicial en Fernández Cordero, Laura, Scheggia, Maximiliano y Testoni, Nicolás, "Archivar imágenes. El Estado y las películas de Max Glücksmann". En Marrone, Irene y Moyano Walker, Mercedes, *Persiguiendo imágenes. El noticiario argentino, la memoria y la historia (1930-1960)*, Buenos Aires, Editores del Puerto, 2006. Véase también Couselo, Jorge Miguel, "Fichas sueltas para un diccionario cinematográfico argentino", *Tiempo de Cine*, Nº 18-19, marzo 1965, p.41; y Couselo, Jorge Miguel. "¿Donde están las viejas películas argentinas?", *Clarín*. Argentina, 5 de febrero de 1978.

27 Véase Izquierdo, Eugenia, *op. cit.*; Couselo, Jorge Miguel, "¿Donde están las viejas películas argentinas?", *op. cit.*; y Alexander, Abel, "Fotografiando el poder", en *Imágenes de la década peronista*, Catálogo de la Exposición del Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Caseros, 2005.

28 Sobre la situación del cine durante el peronismo, véase Peña, Fernando M., *Cien años de cine argentino*, op. cit., pp. 94-95; y Kriger, Clara, *Cine y peronismo. El estado en escena*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009, pp. 29-34.

29 Sobre este tema, véase "Nuevas Normas Legales que Regirán la Cinematografía Nacional", en Boletín Oficial,

Los años que siguieron a la creación del INC estuvieron marcados por las disputas entre la industria y los sectores independientes en torno a los problemas de la producción. Y fueron justamente los sectores independientes los que reclamaron reiteradas veces la puesta en marcha de la escuela de cine y la cineteca. Ambas empezarían a funcionar en 1965, pero tampoco en ese momento comenzó a aplicarse una política de Estado en relación a la preservación. De hecho, en una nota publicada en *La Nación*, el crítico e historiador del cine Claudio España recordaba un episodio insólito de esa década, cuando el propio INC remató copias y negativos pertenecientes a productores que no podían pagar sus deudas con el organismo. [30]

En 1968 se sancionó una nueva Ley de Fomento de la Actividad Cinematográfica (Ley 17741), cuyo capítulo XII se titulaba "Cinemateca Nacional". Sin hacer ninguna mención a la cineteca creada en 1957, el artículo 59 disponía la creación de la Cinemateca Nacional, que funcionaría como dependencia del INC. En el artículo siguiente, la ley establecía que todo titular de una película de largometraje, corto o noticiero beneficiado con apoyo del INC debía ceder una copia, que se incorporaría a la Cinemateca Nacional. Las copias se utilizarían "en proyecciones con fines didácticos, culturales o de promoción del cine nacional", y el INC podría requerir también los negativos para obtener copias adicionales. [31]

Esta ley significó un hito, en la medida en que el Estado asumió por primera vez la obligación de crear un repositorio oficial para la producción cinematográfica argentina. La ley no hablaba de preservación, y el hecho de que solicitara una copia y no un duplicado del negativo da cuenta de que se pensaba más en términos de formar una colección para difundir el cine argentino antes que para preservarlo. Todavía no había una interrogación sobre las condiciones ambientales en que estas películas debían guardarse, ni una conciencia clara de la necesidad de tomar medidas activas para evitar su deterioro. Tampoco se planteó la tarea de relevar el cine previo ni de reunir y guardar las películas argentinas producidas en las décadas anteriores. De cualquier forma, constituyó un momento fundamental, porque a partir de entonces hubo un organismo público dedicado específicamente a acopiar la producción nacional.

Recién en 1971 se creó en Buenos Aires el Museo del Cine, la primera entidad pública específicamente destinada a preservar el cine argentino, luego de que la viuda del ensayista, realizador y coleccionista Pablo Ducrós Hicken donara su colección de aparatos cinematográficos para tal fin. Entre las funciones del Museo figuraban las de exhibir, acrecentar y conservar su patrimonio, proponer la adquisición de nuevas piezas, difundir el contenido de sus colecciones, realizar trabajos de investigación, organizar cursos y conferencias, y enriquecer la biblioteca y cineteca especializadas. Desde el inicio, la colección del Museo incluyó películas y otras piezas relacionadas con el cine argentino. Y, a diferencia de la Cinemateca Nacional creada por el INC, la misión no era sólo acopiar sino también conservar. [32]

El primer director del Museo fue Couselo, que ejerció el cargo entre 1972 y 1976. Desde entonces el Museo se ha propuesto preservar las películas argentinas. En una entrevista publicada en el diario *La Opinión* en 1977, Roland, que sucedió a Couselo en el cargo, contaba que en ese momento el Museo tenía apenas veinticuatro largometrajes nacionales y

---

Buenos Aires, 9 de enero de 1957, pp.1-3; y Peña, Fernando M., *Cien años de cine argentino*, op. cit., pp. 133-136.

30 España, Claudio. "Crónica de la destrucción del cine argentino", *La Nación*. Argentina, 14 de junio de 1998. Sobre el reclamo por la creación de la cinemateca nacional, véase Sammaritano, Salvador, "Crisis 1960", *op. cit.*

31 Ley Nº 17741, Ley de Fomento de la Actividad Cinematográfica Nacional, Buenos Aires, 14 de mayo de 1968. Disponible en: http://goo.gl/vMYRdt Consulta: 29 de agosto de 2015.

32 El Decreto Municipal 6061 del 1 de octubre de 1971, que creó el Museo Municipal del Cine, se reproduce completo en Pohrebny, Andrés B., *Apuntes para una historia del Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken*, Buenos Aires, 2004. Inédito.

algunos cortos, y señalaba que esas copias se habían hecho en los primeros años de la institución. Entre otros títulos, mencionaba *Amalia* (Enrique García Velloso, 1914), *El último malón* (Alcides Greca, 1917), *Fuera de la ley* (Manuel Romero, 1937), *La vuelta al nido* (Leopoldo Torres Ríos, 1938), *Bodas de sangre* (Edmundo Guibourg, 1938) y *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939).

Roland también contaba que el Museo acababa de adquirir la película *El linyera* (Enrique Larreta, 1933), y que en ese momento trataba de rescatar una copia en nitrato de *Pájaros sin nido* (José A. Ferreyra, 1940):

> La copia existente, de 35 milímetros, es de material antiguo, inflamable, lo cual supone un permanente riesgo de destrucción, inclusive por combustión espontánea. La "salvación" consiste, pues, en hacer un negativo y luego un positivo en 16 milímetros, de material más moderno, no inflamable...[33]

En esa época era habitual copiar las películas en soporte nitrato a material no inflamable por razones de seguridad. Se las reducía de 35 a 16 milímetros porque el 16 era más barato y servía para proyectar en televisión. Se consideraba que así la película estaba preservada, pero en rigor la reducción implicaba una pérdida de calidad. Los criterios para preservar fílmico recién cambiarían luego del congreso de la FIAF de 1978. [34]

Más allá de que el Museo lograra preservar películas muy valiosas para la historia del cine nacional, ya en los años 70 tanto Roland como Couselo se quejaban de la situación presupuestaria. En 1978 Couselo alertaba sobre la pérdida de películas del cine sonoro (es decir, películas que no eran tan antiguas), mientras el Museo no contaba con "presupuestos realistas" para cumplir su misión.[35] Desde entonces, esa situación no ha cambiado. El Museo nunca recibió un presupuesto adecuado para sus múltiples funciones. Si en general los archivos cinematográficos preservan películas y los museos cinematográficos guardan objetos vinculados con el cine, el Museo del Cine porteño es a la vez museo, biblioteca y archivo fílmico. Y tiene, por lo tanto, una complejidad y costos operativos mayores a los de otras instituciones con colecciones más homogéneas. Por otra parte, desde el año de su creación sufrió seis mudanzas, una cifra trágica para un archivo que debe, por sobre todas las cosas, velar por sus acervos. [36]

Desde la creación del Archivo Gráfico de la Nación hasta la aparición del Museo del Cine, se puede observar una intención cada vez más clara por parte del Estado de preservar el patrimonio fílmico nacional, al comprender que esta tarea no podía quedar en manos de actores privados, que no cuentan con recursos suficientes para hacerlo. Sin embargo, hasta fines del siglo XX, la acción del Estado en este sentido fue esporádica e incompleta. No se diseñaron políticas sistemáticas ni se asignaron los recursos necesarios para garantizar la preservación del patrimonio audiovisual argentino.

33 Citado en Seiguerman, Osvaldo. "Las imágenes de la nostalgia", *La Opinión*. Argentina, 8 de mayo de 1977, pp. 6-7.

34 Véase Levinson, Andrés, *Amalia. Programa de mano,* Buenos Aires, Museo del Cine, abril 2015. La reducción a 16 milímetros era un recurso propio de instituciones más orientadas a la difusión que a la tarea archivística. Durante mucho tiempo se creyó que ese formato también servía para preservar. Y aunque eso no implicaba de ningún modo que hubiera que deshacerse de los originales en soporte nitrato de 35 milímetros, en la Argentina era una práctica usual. Eso fue lo que pasó, por ejemplo, con la valiosa colección en nitrato de Manuel Peña Rodríguez.

35 Couselo, Jorge Miguel. "¿Donde están las viejas películas argentinas?", *op. cit*.

36 Las colecciones del Museo incluyen noventa mil rollos de película, además de aparatos de registro y reproducción de imágenes, afiches, bocetos originales, piezas de vestuario, fotografías, documentos, libros especializados y guiones.

IV. Archivos en peligro

El 27 de octubre de 1980 la 21ª Conferencia General de las Naciones Unidas aprobó la *Recomendación sobre la salvaguarda y la conservación de las imágenes en movimiento*. El documento sostiene que éstas son una expresión de la personalidad cultural de los pueblos y forman parte del patrimonio cultural de una nación. Por ello, insta a los Estados miembro a tomar las medidas necesarias para protegerlas. [37]

La recomendación fue el punto de partida de una campaña sistemática para instalar la cuestión a nivel mundial. En 1993 la UNESCO invitó al cineasta Fernando "Pino" Solanas a integrar la Comisión por la Salvaguarda del Patrimonio Cinematográfico e impulsar el tema en la Argentina. A partir de entonces empezó a discutirse en el país un nuevo marco jurídico para garantizar la protección del patrimonio audiovisual. Solanas y Julio Raffo, abogado especializado en temas cinematográficos, redactaron la ley de creación de la Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional (CINAIN), asesorados por el cineasta Hernán Gaffet y por los coleccionistas Octavio Fabiano y Fernando Martín Peña. El proyecto se basó en las experiencias de otros archivos públicos y privados, tanto locales como extranjeros. La Ley 25119 se sancionó por unanimidad en junio de 1999, pero fue vetada por el entonces presidente Carlos Saúl Menem y vuelta a sancionar por el Congreso Nacional por unanimidad en septiembre de ese mismo año. [38]

Entre otras disposiciones, la ley declaró el "estado de emergencia" del patrimonio fílmico nacional, ya que en ese momento se calculaba que el 90% del cine mudo y el 50% del cine sonoro argentino estaban perdidos. Estas cifras surgieron de un relevamiento elaborado por Gaffet, Peña y Fabiano para determinar la disponibilidad de negativos originales, ya que ése es el elemento necesario para considerar que una película está preservada. El relevamiento, de carácter genérico, partió de diversas fuentes. Además de los datos conocidos sobre todo aquello que se perdió, se tuvo en cuenta la información publicada o facilitada para la ocasión por diversas instituciones y empresas, como Argentina Sono Film y Aries Cinematográfica (que han conservado gran parte de sus negativos), y los canales de televisión Volver y Space (que desde fines de los años 80 empezaron a comprar negativos originales de películas argentinas). [39]

Éste es el único relevamiento conocido sobre el estado del patrimonio audiovisual argentino. Aún queda pendiente la realización de uno nuevo para determinar si, de aquellas películas de las que ya no existen negativos originales, todavía existen copias, cuántas son, en dónde y en qué estado están. Esta investigación es fundamental para que, a partir de los fragmentos dispersos, la CINAIN pueda encarar la reconstrucción de películas argentinas y cumplir así con los objetivos de "Recuperar, restaurar, mantener, preservar y difundir el acervo audiovisual nacional y universal".

Entre otras disposiciones, la ley establece que el Estado Nacional deberá donar un

37 UNESCO, *Recomendación sobre la salvaguarda y la conservación de las imágenes en movimiento*, Conferencia General en su 21º reunión, Belgrado, 27 de octubre de 1980. Disponible en: goo.gl/6UAHDw Consulta: 24 de agosto de 2015.

38 Véase Solanas, Fernando. "Hagamos nacer la Cinemateca", *Página/12*. Argentina, 21 de diciembre de 2006. Disponible en: http://goo.gl/SDF5nh Consulta: 29 de agosto de 2015.

39 En la Argentina, la destrucción de películas tuvo múltiples causas. A los incendios accidentales de los archivos de pioneros como Federico Valle (en 1926) y Quirino Cristiani (en 1957 y 1961), se sumó la pérdida o destrucción de material por razones políticas o por negligencia. Entre otros ejemplos, cabe mencionar la prohibición, secuestro y desaparición del negativo y las copias del largometraje *Sin dejar rastros* (Quirino Cristiani, 1918), y la desaparición del negativo y de la copia positiva de *Los Velázquez* luego de que el director, Pablo Szir, fuera secuestrado por la dictadura militar en 1976. Además, en la Argentina hubo laboratorios y canales de televisión públicos y privados que llegaron a tirar rollos de fílmico a la basura para hacer espacio.

edificio en donde pueda funcionar la CINAIN o proveer los fondos para adquirirlo. Este aspecto es central, porque una institución de estas características necesita contar con depósitos climatizados para poder cumplir su misión. Además, la ley dispone que todo productor que reciba apoyo del INCAA o de otros organismos oficiales deberá entregar a la CINAIN un internegativo, un master o una matriz equivalente, y una copia. Y establece que la CINAIN deberá recibir en guarda los acervos del INCAA y del Fondo Nacional de las Artes, e invitar formalmente a fundaciones, cineclubes, cinematecas, escuelas de cine y particulares que posean material fílmico a que también lo depositen allí. Esta disposición apunta a garantizar la preservación del acervo audiovisual nacional en manos de actores públicos y privados, sin afectar de forma alguna los derechos sobre el material, al que los dueños podrán acceder cuando lo requieran.

Además de preservar las películas, una cinemateca debería estar abierta al público, brindar servicios a estudiantes e investigadores y difundir sus colecciones. Por ello, la ley también prevé que la CINAIN tenga una sala de cine y un centro de documentación, y que forme especialistas en preservación. [40]

La sanción de la Ley 25119 fue la medida más importante impulsada desde el Estado en relación a la preservación, porque estableció un marco jurídico específico para proteger el patrimonio audiovisual. Sin embargo, el paso siguiente, la reglamentación de la ley por parte del Poder Ejecutivo, demoró otros once años.

V. Al rescate del pasado

En el siglo XXI empezó a crecer y afirmarse cada vez más la conciencia sobre la necesidad de preservar el acervo audiovisual. La docente e investigadora Silvia Romano explica la falta de una conciencia clara sobre el mal estado de los archivos audiovisuales a partir de la ausencia de políticas públicas adecuadas, el desconocimiento social sobre la importancia de preservar, la debilidad del entramado institucional en el área, la escasez de profesionales formados y la baja asignación de recursos para preservar materiales audiovisuales. Romano observa también que el interés de los investigadores por acudir a los archivos para encarar proyectos de investigación o de creación es bastante reciente.[41]

A partir de la sanción de la Ley 25119 hubo avances significativos en cuanto a la conciencia del propio campo cinematográfico sobre la necesidad de preservar las películas nacionales. En el año 2000 la asociación Directores Argentinos Cinematográficos (DAC) organizó en la escuela de cine del INCAA un foro sobre esta ley, que en ese momento todavía no se había reglamentado. A partir de ese encuentro un grupo de gente empezó a reunirse para elaborar un informe sobre el estado general del patrimonio audiovisual en la Argentina y la urgencia de contar con un organismo estatal para preservarlo. De esos encuentros surgió la Asociación de Apoyo al Patrimonio Audiovisual y Cinemateca Nacional (APROCINAIN). En principio, el objetivo era difundir el problema para generar conciencia sobre la necesidad de que se reglamentara la ley y se creara la institución. Pero en poco tiempo la Asociación empezó a trabajar también en rescates y restauraciones. En diez años, APROCINAIN restauró o recuperó más de cien películas, muchas de las cuales se proyectaron en las distintas ediciones del Festival de Cine de Mar del Plata. [42]

40 Ley Nº 25119, "Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional", Buenos Aires, 1 de septiembre de 1999. Disponible en: http://goo.gl/uf4CmW Consulta: 29 de agosto de 2015.

41 Romano, Silvia y Aguilar, Gonzalo (coord.), *¿Qué he hecho yo para merecer esto? Manual de supervivencia del investigador de medios en la Argentina*, Buenos Aires, ASAECA, 2010, p. 7. Disponible en: goo.gl/hnK1nT Consulta: 24 de agosto de 2015.

42 Véase Peña, Fernando Martín, "Mosaico criollo", *Filmonline*, Nº48. Disponible en: goo.gl/taYzKr Consulta: 24 de

En los últimos años la cuestión también ha empezado a interesar cada vez más a los investigadores. En el marco de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA), la Comisión de Archivos y Patrimonio publicó un completo informe sobre el estado de los archivos audiovisuales nacionales, impulsó la creación de la Red Argentina de Archivos Audiovisuales (RedAA) y organizó dos encuentros sobre preservación en los que participaron archivos de todo el país. [43]

También hubo avances a nivel universitario. La experiencia más importante se dio en Córdoba, donde funciona el Centro de Conservación y Documentación (CDA), que desde 1999 cuenta con un depósito climatizado para almacenar fílmico, video y fotos. A partir de un convenio firmado en 1994 entre la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) y el Canal 10, una emisora pública vinculada a la UNC, se recuperó, sistematizó, catalogó y transfirió a nuevos soportes el material en 16 milímetros producido por el noticiero del canal. Desde 2005 el CDA trabaja también en la recuperación del archivo fílmico del noticiero del Canal 12 de Córdoba. Esta iniciativa permitió formar especialistas en preservación, colaborar con material de archivo para investigaciones, documentales y programas de televisión, y garantizar la supervivencia de un archivo que contiene parte de la historia argentina. En los últimos años surgieron proyectos similares desde universidades, canales de televisión y grupos independientes, para rescatar archivos audiovisuales de distintas partes del país.[44]

En el ámbito del Estado Nacional también se han dado importantes avances. El 30 de agosto de 2010 la presidenta Cristina Fernández de Kirchner reglamentó la Ley 25119, que creó la CINAIN. Y aunque al momento de escribir este capítulo la institución todavía no empezó a funcionar, en los últimos años el INCAA tomó varias medidas significativas para preservar las películas argentinas.

Durante su gestión al frente del Instituto de Cine (entre 2008 y 2013), Liliana Mazure designó al cineasta y miembro de APROCINAIN Hernán Gaffet como Delegado Organizador de la CINAIN. Desde ese lugar, Gaffet impulsó en 2011 el acondicionamiento ambiental de un depósito, ubicado en Floresta, para guardar allí las películas del Departamento Cinemateca del INCAA. Se trató de un paso esencial, ya que por primera vez el Estado Nacional se ocupó de almacenar el acervo fílmico de acuerdo a los estándares internacionales. Pero ya en 2011 Gaffet advertía que el depósito estaba casi completo sólo con el material del INCAA y que no contaba con espacio para almacenar el fílmico de otros archivos públicos y privados, como indica la ley. Por otra parte, este depósito no es propiedad del INCAA, sino que está alquilado, con lo cual la continuidad del espacio a largo plazo no está asegurada. [45]

El INCAA también emprendió la restauración y preservación de títulos fundamentales del cine nacional. Desde 2004, el festival Pantalla Pinamar cuenta con una sección de homenajes, *El Vals del Aniversario*, para la cual ha realizado copias nuevas en 35 milímetros de varios clásicos a partir de negativos cedidos para tal fin por productoras e

agosto de 2015.

43 La Red de Argentina Archivos Audiovisuales se formó en octubre de 2010 en el marco del 2º Congreso de ASAECA. En 2011 y 2013 la Comisión de Archivos y Patrimonio de ASAECA organizó los encuentros "Conservar para Encontrar / Recordar".

44 Sobre la experiencia del CDA, véase Romano, Silvia, "Archivos audiovisuales en Argentina. Trayectorias, articulaciones y líneas de desarrollo del Programa de Recuperación del Patrimonio Audiovisual de Córdoba". En Moguillansky, Marina, Molfeta, Andrea y Santagada, Miguel (coord.), *Teorías y prácticas audiovisuales*, Buenos Aires, Editorial Teseo, 2010. Entre otras experiencias de rescate de archivos, cabe mencionar el Proyecto Mediateca FADU, el proyecto de recuperación del archivo audiovisual del Canal 3 de La Pampa o la experiencia del Archivo Regional de Cine Amateur (ARCA).

45 Citado en Kozak, Daniela, "Las películas se pudren", *Revista Ñ*, Buenos Aires, 9 de julio de 2011, pp. 34-35.

instituciones privadas. Estas copias han pasado a integrar el acervo del Departamento Cinemateca del INCAA.[46] Además, en 2013 el canal INCAA TV inició el Programa de Recuperación del Patrimonio Cultural. Desde entonces, impulsó la restauración y preservación de más de treinta películas argentinas que se han podido ver en distintas ediciones del Festival de Mar del Plata. El canal cuenta con los derechos para emitirlas en su pantalla, con lo cual ha abierto una nueva vía para difundir la historia del cine argentino.

En los últimos años, también otros organismos estatales empezaron a ocuparse del rescate del patrimonio audiovisual. Desde la dirección de Radio y Televisión Argentina (RTA) el cineasta Tristán Bauer impulsó la creación de un espacio acondicionado para conservar el archivo de noticias de la TV Pública, que contiene material en 16 milímetros y en soporte magnético. Además, el canal compró un telecine para digitalizar el fílmico y dar acceso al público a una parte del archivo a través de internet. Una medida similar se encaró desde el Archivo General de la Nación (AGN). Bajo la dirección del investigador Juan Pablo Zabala, el AGN inició en 2010 la digitalización de sus colecciones. El Departamento Documentos de Cine, Audio y Video guarda más de 3000 películas, entre las cuales se cuenta la colección más importante de noticieros del período mudo. [47]

En la ciudad de Buenos Aires, el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, a cargo de Paula Félix-Didier, encaró desde 2008 tareas fundamentales de preservación y difusión del cine argentino. A partir del hallazgo de una copia completa de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927), el Museo firmó un convenio con la fundación alemana Friedrich Wilhelm Murnau, que financió la preservación del 80% de su colección de películas en nitrato.[48] Además, el Museo preservó películas como *Amalia* (Enrique García Velloso, 1914), *La vuelta al bulín* (José A. Ferreyra, 1926), *Una mujer de la calle* (Luis Moglia Barth, 1939), *India* (Armando Bo, 1960), *La terraza* (Leopoldo Torre Nilsson, 1963) y *Las tierras blancas* (Hugo del Carril, 1959), cuya copia nueva se proyectó en el 25º Festival de Mar del Plata. En 2011 el Museo finalmente consiguió mudarse a una nueva sede en La Boca, y en 2013 acondicionó ambientalmente un depósito para guardar sus múltiples colecciones. Si bien este espacio es alquilado y su continuidad tampoco está garantizada a largo plazo, se trató de un paso fundamental.

Como se ha visto, tanto los actores del campo cinematográfico como el Estado tomaron conciencia de manera tardía de la necesidad de preservar las películas argentinas.

46 Según datos proporcionados por Guillermo Álamo, hasta la fecha el festival Pantalla Pinamar ha gestionado copias nuevas en 35 milímetros de once títulos argentinos, gracias a que Aries Cinematográfica, Argentina Sono Film, Cinematográfica Victoria, el archivo de Estudios Lumiton y la Fundación Cinemateca Argentina prestaron sus negativos para que el INCAA hiciera copias nuevas. Los títulos preservados son: *Lo que le pasó a Reynoso* (Leopoldo Torres Ríos, 1955); *Los muchachos de antes no usaban arsénico* (José Martínez Suárez, 1976); *Más allá del olvido* (Hugo del Carril, 1956); *La casa del ángel* (Leopoldo Torre Nilsson, 1957); *Dos basuras* (Kurt Land, 1958); *La patota* (Daniel Tinayre, 1960), *Hijo de hombre* (Lucas Demare, 1961); *16 años* (Carlos Hugo Christensen, 1943); *Paula cautiva* (Fernando Ayala, 1963) y *El reñidero* (René Mugica, 1965). Además, el Festival gestionó la donación de una copia de *Gente en Buenos Aires* (Eva Landeck, 1974) y exhibió otros títulos argentinos fundamentales a partir de copias prestadas para la ocasión por los directores o productores.

47 La colección del AGN contiene, por ejemplo, las *Actualidades Argentinas* de Max Glücksmann y el negativo original de *Buenos Aires en relieve* (Don Napy, 1954), la primera película argentina en 3D. En 2013, a partir del trabajo conjunto del AGN, el Museo del Cine e INCAA TV, la película fue restaurada digitalmente y exhibida en el 28º Festival de Cine de Mar del Plata.

48 En 2008, Paula Félix-Didier y Fernando Martín Peña descubrieron que la copia de *Metrópolis* que tenía el Museo del Cine era la única versión completa que existía en el mundo de la película tal como la había terminado Fritz Lang. A partir del hallazgo, el Museo firmó un convenio con la Fundación Murnau para que esa copia única se utilizara en una nueva restauración de *Metrópolis*. A cambio, la fundación alemana pagó cincuenta mil dólares para que el Museo pudiera respaldar el 80% de su material en soporte nitrato, es decir, realizar internegativos nuevos en material fílmico no inflamable. Entre otros títulos, el convenio permitió preservar *Muñequitas porteñas* (José A. Ferreyra, 1931).

El Estado Nacional, que debería ser el principal encargado de velar por la supervivencia del patrimonio cultural, comenzó a fomentar la producción en 1947 pero no vislumbró en ese momento la importancia de implementar medidas para resguardar las películas que ayudaba a producir. El fílmico es un material frágil e inestable, y la ausencia de políticas adecuadas llevó a que se perdiera una parte importante de la historia cultural del país. Recién a fines del siglo XX empezó a aparecer una conciencia clara sobre la necesidad de preservar el patrimonio audiovisual. Y aunque todavía falta mucho por hacer desde el Estado, en la última década empezaron a registrarse avances significativos. En ese contexto el Festival de Cine de Mar del Plata tuvo, como se verá en el próximo capítulo, un rol destacado. El Festival impulsó la restauración y preservación de numerosas películas y exhibió los rescates realizados por otras instituciones, ofreciendo un espacio privilegiado para redescubrir el cine argentino del pasado.

Aquello que amamos

Fernando Martín Peña

Un film puede rescatarse de diversas maneras, pero para eso primero hay que saber que ese film ha existido y que ya no se encuentra dónde (o cómo) debería estar. Para conocer esas cosas hace falta algo que podría llamarse conciencia preservacionista y que se cocina con ingredientes diversos: un cierto conocimiento de la historia del cine en general y del cine argentino en particular, la certeza objetiva de que esas películas tienen un valor cultural determinado, el cariño (subjetivo) por esos testimonios que vienen del pasado y un cierto conocimiento técnico. Esta combinación ha sido (y es) menos frecuente de lo deseable. Por eso, la conciencia preservacionista avanzó en todo el mundo con lentitud, bastante más atrás que el cine y viéndolo, desde esa distancia, correr, tropezarse y caer como un animal condenado a extinguirse por pesado y tonto. Esa conciencia no se desarrolló en la industria –lo cual es paradójico porque la industria vive del cine– sino en sus márgenes, entre divulgadores, historiadores, cineclubistas, docentes y algunos (pocos) críticos. No se podría fijar una fecha de nacimiento, pero fue en los años de la segunda posguerra cuando creció lo suficiente como para hacerse oír.

Desde sus orígenes, el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata fue esencial en ese crecimiento. En primer lugar, porque allí se visibilizaron diversos intentos por formular una historia del cine argentino. En segundo lugar, por la exhibición recurrente de films que se constituyeron en un primer canon de esa historia. Y finalmente por las diversas formas en que el Festival alentó, exhibió o directamente produjo el rescate de films que sin su intervención se hubieran perdido. Tras varias décadas en las que el patrimonio audiovisual argentino entró en estado de emergencia y perdió el contacto regular con los espectadores, que antes solían familiarizarse con él a través de ciclos diarios emitidos por televisión abierta, el Festival lidia con la doble dificultad de recuperar films y también recuperar un público que los aprecie.

I

En el principio fue la Historia

El primer Festival de Cine de Mar del Plata se realizó en 1948. No fue competitivo ni internacional, pero reunió a la industria, que ese año empezaba a comprobar las ventajas de recibir un fuerte apoyo estatal. Al Estado le importaba hacer muy público ese apoyo y a la industria le importaba lo público (y el público), así que el evento fue celebrado por todos. En medio de esas alegrías conjuntas se coló la historia. Hubo una conferencia sobre los primeros años del cine argentino dictada por Josué Quesada, que había sido testigo directo de aquellos tiempos porque miembros de su familia participaron del largometraje pionero *Amalia* (Enrique García Velloso, 1914) y porque junto con su hermano Alfredo fue responsable directo o indirecto de algunos films importantes, como una temprana versión del *Martín Fierro* en 1923 o *La vendedora de Harrods* (Francisco Defilippis Novoa, 1920). [1]

1 Anónimo, "Josué Quesada habló sobre los orígenes del cine", *Revista Set*, Edición dedicada al Festival de Mar del Plata, marzo 1948, pp. 11-12.

Para el mismo evento de 1948, la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina convocó a Pablo Ducrós Hicken (1903-1969), pintor, periodista y coleccionista de máquinas y películas primitivas, para que realizara una exhibición en el marco del Festival. En la descripción del propio Ducrós, los aparatos que reunió y restauró evocaban muy directamente los primeros años del cine argentino:

> Los modelos de mi colección de cámaras fueron los únicos utilizados en los comienzos de nuestra cinematografía. El Lumière usado sólo por aficionados aventajados como fue el doctor Pedro Arata; el Demeny traído por la casa Ortuño para registrar "actualidades" para el teatro Ateneo; el Pathé Frères de 1903, que usó cinco años después Mario Gallo para rodar el primer film de argumento (...). Los otros Pathé de 1906 (...) usados por el operador Py para la casa Glücksmann, cuando rodó *Amalia, Mariano Moreno, Viruta y Chicharrón*, etc. [2]

Casi todos los films de esos tiempos pioneros se perdieron, pero los aparatos con los que se filmaron aún existen en el Museo que lleva el nombre del coleccionista.

La información y los aparatos de Ducrós Hicken volvieron al foyer del teatro Auditorium de Mar del Plata para la primera edición internacional del Festival, en marzo de 1954, que fue el evento cultural más recordado de los dos primeros gobiernos de Juan Domingo Perón. Hasta donde se sabe no hubo retrospectivas ese año, pero algunas publicaciones de la época aprovecharon el acontecimiento para ensayar una revisión histórica del cine argentino, algo muy poco usual en el período.[3] Alguna vez habrá que reunir los numerosos artículos que Ducrós Hicken escribió en diversos medios, porque componen una temprana historia del cine argentino y porque son, en buena medida, testimonios de primera mano. Ducrós Hicken fue testigo de casi todo aquello que escribió, ya que comprendió muy temprano en su vida que sus contemporáneos pronto serían Historia. Eso lo motivó a ver películas que pronto desaparecieron, asistir a rodajes, conservar documentos y visitar lugares importantes que aún existían.

El Centro de la Cinemateca

En 1958 la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina (ACCA) asumió la iniciativa de recuperar el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata y la concretó en marzo del año siguiente. Uno de los miembros de la ACCA, Domingo Di Núbila (1924-2000), presentó allí el tomo I de su *Historia del Cine Argentino*, que fue el primer libro en abordar el tema de manera integral.[4] Otro miembro de la ACCA era Rolando Fustiñana, más conocido como "Roland" (1915-1999), quien se desempeñaba como crítico desde la década de 1930 y además había fundado el cineclub Gente de Cine y la Cinemateca Argentina, entidades alrededor de las cuales se nuclearon numerosos entusiastas. Uno de ellos fue Jorge Miguel Couselo (1925-2001), discípulo del crítico español Manuel Villegas López, y director del Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino, que funcionaba como un apéndice de Cinemateca Argentina. Como recuerda Juan Carlos Fisner, integrante del Centro,

2 Ducrós Hicken, Pablo, "Historia de una colección rara", *El Hogar*, N° 2005, Buenos Aires, 19 de marzo de 1948. Disponible en: http://goo.gl/0xdcQp Consulta: 6 de septiembre de 2015

3 Véase, por ejemplo, la revista *Diplomacia*, año I, Nº 6, Buenos Aires, marzo 1954.

4 Di Núbila, Domingo, *Historia del cine argentino*, Tomo I, Buenos Aires, Cruz de Malta, 1959.

> La idea [de crear el Centro] fue de Roland, pero Couselo tomó la posta. Se trataba de redescubrir a los protagonistas del cine mudo argentino porque en esa época nadie les prestaba atención. Nadie se ocupaba del pasado porque aún era un poco cercano. Eduardo Martínez de la Pera, por ejemplo, uno de los que había hecho *Nobleza gaucha* en 1915, vivía todavía y yo lo entrevisté, pero era un tipo que estaba olvidado, nadie le daba importancia a lo que había hecho. Nosotros los buscábamos, hacíamos entrevistas para establecer biografías, pedíamos fotos, datos, papeles. Lo fundamental eran las fotos y la documentación, pero a veces también aparecía alguna lata con algo. Fue un trabajo de mucho tiempo, con mucha gente, todo *ad honorem*, por el gusto personal de hacerlo. No teníamos idea de que era importante. Yo recién ahora le doy importancia, en la proyección histórica: si no se hubiera buscado todo eso en ese momento, se habría perdido.[5]

El Centro no se contentó con reunir el material sino que se empeñó en mostrarlo y para eso utilizó a los festivales de cine, que comenzaban a multiplicarse. El primero con el que el Centro colaboró fue el de Río Hondo, en la provincia de Santiago del Estero, en 1958, que financió un primer folleto sobre cine mudo argentino y una exposición de fotografías y documentos. Ese material fue exhibido después en la edición de 1959 del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, acompañado por un nuevo folleto-catálogo, la presencia del pionero Federico Valle y la novedad de una amplia retrospectiva titulada *Momentos del cine argentino*, con films estrenados entre 1909 (*La creación del himno*, de Mario Gallo) y 1958 (*El secuestrador*, de Leopoldo Torre Nilsson). Hasta donde se sabe, fue la primera muestra de este tipo que tuvo lugar en el Festival e incluyó también una selección de actualidades filmadas por la Casa Lepage en la primera década del siglo XX, fragmentos de *Muñequitas porteñas* (José A. Ferreyra, 1931) y films de Arturo S. Mom, Francisco Mugica, Mario Soffici, Ernesto Arancibia, Luis Saslavsky, Hugo Fregonese, Lucas Demare y otros. Las copias más antiguas de esta retrospectiva procedían de las investigaciones del Centro y las otras las proporcionaban las propias empresas productoras, que en ese entonces existían, conservaban la mayor parte de los negativos de sus films y los mantenían en circulación comercial en copias de 35 y 16 milímetros.

El Centro y la Cinemateca Argentina prolongaron su colaboración con el Festival durante algunos años, con la misma modalidad. En 1960 programaron dos retrospectivas importantes: por un lado, *La novela argentina en el cine*, acompañada de un folleto e integrada por cinco programas, cada uno de los cuales incluía un largometraje completo y fragmentos de otros dos; por otro, *Evolución del cine de animación*, que aprovechó el reciente apogeo publicitario de esa especialidad, reunió material histórico muy disperso y derivó en un primer festival dedicado al dibujo animado argentino, realizado al año siguiente en Buenos Aires.

En 1961 el Centro publicó un folleto y programó una breve retrospectiva dedicada al realizador Mario Soffici, que ese año presidió el jurado del Festival. En 1962 programó un homenaje dedicado al realizador José A. Ferreyra, con su correspondiente folleto, y además el Centro colaboró con una exposición fotográfica titulada *Seis décadas de cine argentino*, que al parecer fue la primera organizada para el Festival por un organismo público: la Dirección General de Cultura del Ministerio de Justicia y Educación de la Nación. El folleto publicado para esta ocasión fue editado por esa Dirección General y no aparece escrito por los especialistas del Centro sino por funcionarios ansiosos por promocionar

5 Entrevista a Juan Carlos Fisner realizada por Daniela Kozak para este libro. Buenos Aires, 24 de julio de 2015.

las políticas del organismo. Ese entusiasmo no tuvo continuidad. El golpe de Estado que derrocó al presidente Arturo Frondizi se produjo el 29 de marzo de 1962, en medio de la realización del Festival.

Un salto cualitativo

Tras el golpe de 1962, el Festival perdió de un modo u otro la regularidad. Se hizo sin tropiezos en 1963, pero la edición de 1964 tuvo lugar en Buenos Aires por motivos nunca del todo claros. Mar del Plata lo recuperó en 1965 y 1966, pero a partir de entonces perdió la frecuencia anual y hubo sólo dos ediciones más, en 1968 y 1970.

La colaboración entre Cinemateca Argentina y el Festival también se dispersó, aunque hubo alguna retrospectiva de cine extranjero y dos reuniones de cinematecas latinoamericanas con la agenda puesta en el problema de la preservación del patrimonio fílmico regional, lo que implicaba comenzar a asumir que de hecho era un problema. El Festival organizó por su cuenta una antología de cortometrajes (1963) con material más o menos reciente y una intrigante "muestra de cine científico", en colaboración con la Universidad de Buenos Aires, que llegó a tener dos ediciones (1964 y 1965). Si se tiene en cuenta que el género está presente en los orígenes mismos del cine argentino con las operaciones que hizo filmar el Dr. Alejandro Posadas entre 1899 y 1900 y que Bernardo Houssay filmó por lo menos un corto sobre experiencias con perros, es de lamentar que no haya más información sobre esas muestras ni sobre el departamento universitario que las organizó, denominado ICUBA (Investigaciones Cinematográficas de la Universidad de Buenos Aires).

En la edición de 1965 se produjo un salto cualitativo en cuanto a la política de rescates del Festival. Con la financiación del Instituto Nacional de Cinematografía (INC), se encargó la confección de un negativo de preservación y dos copias en 35 milímetros del largometraje *Nobleza gaucha* (Humberto Cairo, Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera, 1915), hito del cine mudo argentino que ese año cumplía medio siglo. No se sabe con certeza dónde se encontró el original preservado. En una nota sobre el cincuentenario del film publicada en el diario *La Nación*, el periodista, productor y coleccionista Manuel Peña Rodríguez se refería a una copia que probablemente fuera suya porque su colección, conservada en el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, contenía otros importantes films mudos argentinos de Nelo Cosimi, José A. Ferreyra y Edmo Cominetti.[6] También es posible que ese original procediera de la pesquisa realizada por el Centro de Investigación. En cualquier caso, el trabajo de preservación se limitó al simple copiado del original en nitrato, que estaba bastante deteriorado, sin que mediara ningún proceso de limpieza y mucho menos de restauración. Además, dos de los ocho rollos se perdieron, presumiblemente porque estaban irrecuperables en el original. Sin importar cuán limitada fuera esa acción, *Nobleza gaucha* es uno de los poquísimos films mudos argentinos que sobrevive en 35 milímetros gracias a ese oportuno homenaje marplatense.[7]

Recién en 1970 el Festival y el INC volvieron a realizar trabajos de magnitud parecida. Fue para una retrospectiva dedicada al cine argentino, bastante heterogénea, que demandó el tiraje de copias nuevas en 35 milímetros de por lo menos tres títulos: *Juvenilia*

6 Peña Rodríguez, Manuel. "Nobleza gaucha", *La Nación*. Argentina, 1965. En *Breve antología de los pioneros de aquellos tiempos del biógrafo*, Buenos Aires, Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, 1980.

7 Casi todo el material faltante de *Nobleza gaucha*, estimado en unos veinte minutos en total, fue encontrado c. 2002 en otra copia fragmentaria en 16 milímetros, adquirida por la Filmoteca Buenos Aires en Rosario. Por gestión de APROCINAIN (Asociación pro Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional) se hizo una ampliación para completar la versión en 35 milímetros y más tarde un negativo de preservación de todo el film. La versión así reconstruida se exhibió en el 23º Festival de Mar del Plata, en 2008.

(Augusto César Vatteone, 1943), *La dama duende* (1945) e *Historia de una noche* (1941), ambos de Luis Saslavsky.[8] Esta acción resultó especialmente significativa en ese momento, porque en enero de 1969 un incendio había devastado los depósitos donde Laboratorios Alex conservaba los negativos de nitrato de todas las productoras argentinas importantes, con excepción de Estudios San Miguel. A partir de esa fecha funesta, se volvió rarísima la posibilidad de ver en su formato original de 35 milímetros gran parte del cine argentino clásico, ya que en la mayoría de los casos sólo quedaron las copias en 16 milímetros que las empresas productoras habían hecho para exhibir por televisión.

II

Un nuevo comienzo

El Festival estuvo suspendido un cuarto de siglo, hasta que volvió a realizarse regularmente a partir de noviembre de 1996, durante la gestión de Julio Mahárbiz, por iniciativa de entusiastas como Héctor Olivera y José Martínez Suárez, y con producción integral del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA). Durante los primeros años de la segunda etapa, que reconoció a la primera explícitamente al retomar la numeración desde la edición de 1954, hubo homenajes a personalidades fundamentales del cine clásico argentino (Libertad Lamarque, Carlos Hugo Christensen, Narciso Ibáñez Menta) con la presencia de los agasajados, y exposiciones a la antigua usanza (una de ellas retomó la colaboración con Cinemateca Argentina, en 1997). Pero fue necesario esperar hasta 1999 para que el evento volviera a gestionar recursos para la preservación de films en riesgo o para el tiraje de copias. Ese año se programó una retrospectiva dedicada a Leonardo Favio, que integraba el jurado internacional, y para ello se realizaron copias nuevas de varios de sus films porque las que existían se encontraban en mal estado. Al gestionar estas copias, el Festival ejerció un rol que ninguna otra dependencia del Estado cumplía, ya que toda copia nueva que el INCAA financia queda en el Departamento Cinemateca del organismo y permite que el público presente y futuro pueda apreciar la obra tal como se la vio en el momento del estreno. Pero además, hacer una copia nueva implica otras tareas menos obvias y muy necesarias: localizar el negativo original, revisarlo y lavarlo, reparar perforaciones y empalmes y reconstruir la dosificación correcta de color y luz que la copia requiere. En resumidas cuentas, todo film gana muchos años de vida con cada copia nueva que se hace.

La causa de la preservación recibió un nuevo impulso con la designación de Claudio España como director artístico del Festival de Mar del Plata desde 2001. Conocido crítico e historiador del cine argentino, España estaba al tanto del estado crítico del acervo audiovisual nacional y había alertado sobre el problema desde las páginas del diario *La Nación*.[9] Para la edición de 2001 decidió hacer copias nuevas en 35 milímetros de *Locuras, tiros y mambo* (Leo Fleider, 1951), como parte de un homenaje a los Cinco Grandes del Buen Humor, y también del clásico de Mario Soffici *Rosaura a las diez*, que desde su estreno en 1958 no había vuelto a verse en su formato original de pantalla ancha. La empresa productora de ambos títulos, Argentina Sono Film, cedió los negativos originales y el tiraje de las copias fue cuidadosamente realizado por Juan José Stagnaro, gran laboratorista y director de fotografía.

Para la edición de 2002, España se propuso un desafío mucho mayor: la organización de una retrospectiva completa dedicada a Leopoldo Torre Nilsson. Aunque es el cineasta

8 Con los años los negativos de las tres películas se perdieron, pero esas copias permitieron al INCAA hacer internegativos de preservación y nuevas copias de *La dama duende* e *Historia de una noche* y exhibirlas en el Festival en 2013 y 2014, respectivamente.

9 España, Claudio, "Crónica de la destrucción del cine argentino", *La Nación*. Argentina, 14 de junio de 1998.

argentino de mayor fama internacional, nunca antes se había podido presentar al público su filmografía integral. Y pese a los intentos de varias instituciones, tampoco pudo volver a reunirse después. Para logarlo, España consiguió en primer lugar la aprobación de los herederos de Torre Nilsson, que es importante pero no resuelve el problema porque, como en muchos casos similares, sólo controlaban los derechos de los films que el realizador produjo o coprodujo. Además, por obvias cuestiones de espacio, los herederos conservaban sólo una pequeña parte de los negativos originales.

El siguiente paso consistió en encargar un relevamiento del material disponible, tarea que llevamos adelante junto con el coleccionista Octavio Fabiano, y Georgina Tosi y Marina Coen, que en ese entonces eran alumnas de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC) y luego pasaron a formar parte del Departamento Cinemateca del INCAA. Este relevamiento era imprescindible porque en ese momento nadie sabía exactamente en qué situación real se encontraba la obra del cineasta, un total de veintinueve largometrajes, un mediometraje y tres cortos. Así supimos que algunos títulos ya no se encontraban en la Argentina (como *Días de odio*, de 1954, primera adaptación de Jorge Luis Borges al cine, conservada por suerte en la Cinemateca Uruguaya), que muchos negativos de películas esenciales ya no existían (*Fin de fiesta*, de 1960, o *La mano en la trampa*, de 1961) y que esos y otros films sólo sobrevivían en copias únicas en el INCAA o en archivos privados como Cinemateca Argentina, Fundación Cineteca Vida o Filmoteca Buenos Aires. Reunir todo ese material disperso, en un año marcado por la austeridad económica tras la crisis de 2001, demandó una formidable coordinación de voluntades. España asumió la tarea, logró que colaboraran con la causa entidades históricamente enfrentadas, obtuvo recursos del INCAA para pagar algunas copias nuevas, garantizó los medios para la correcta proyección de las copias únicas e importó los films que sólo se encontraban en el extranjero.

El caso extremo fue el de *Once Upon a Tractor* (1965), un mediometraje rarísimo que Torre Nilsson filmó para una campaña de la UNESCO y que nunca había sido exhibido en la Argentina. España lo ubicó y gestionó una copia en Betacam, el Festival la importó y yo tuve que pagar su costo porque, tras la crisis de diciembre de 2001, el INCAA tenía problemas para girar dinero al exterior.

Otros aportes

En esta segunda etapa el Festival organizó numerosos homenajes y retrospectivas, pero hubo dos en particular que se destacaron especialmente porque permitieron a toda una generación descubrir las obras de cineastas que, con el paso de los años, se habían convertido en verdaderos misterios. En ambos casos, además, los homenajeados estuvieron a disposición para asistir al evento y charlar con el público sobre sus películas.

El primero de ellos fue Miguel Bejo, realizador de experiencias underground a comienzos de los años 70 que nunca tuvieron un estreno comercial formal. El historiador Daniel López, especialista en cine argentino y en ese momento miembro del equipo del Festival, lo localizó en Francia, donde vive desde hace décadas, y organizó una retrospectiva en 2003 que incluyó lo más importante de su obra en copias de 16 milímetros, traídas por el mismo realizador. El segundo fue Jorge Prelorán (1933-2009), legendario documentalista de vastísima filmografía, toda ella realizada de manera independiente y casi imposible de ver en la actualidad. En 2005 el Festival convenció a Prelorán, que vivía en Los Ángeles, para que viajara a presentarla, lo cual fue muy oportuno porque resultó ser su última visita a la Argentina. Como en el caso de Bejo, sus films se vieron en copias importadas para la ocasión por el propio cineasta.

APROCINAIN

En el año 2000 empezó a formarse una asociación civil sin fines de lucro denominada un poco absurdamente APROCINAIN (Asociación pro CINAIN), con la misión prioritaria de impulsar la reglamentación de la Ley 25119, sancionada el año anterior por iniciativa de Fernando Solanas, que entonces era diputado nacional.[10] Esa ley creó una institución denominada Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional (CINAIN), cuya existencia es imprescindible para la realización eficiente de las tareas de preservación, restauración y divulgación que nuestro acervo audiovisual merece. APROCINAIN perduró exactamente una década, hasta que el 30 de agosto de 2010 la presidenta Cristina Fernández de Kirchner firmó la reglamentación de la ley y la Asociación dio por cumplida su principal tarea. Durante esos años participaron laboratoristas (Stagnaro, Alberto Acevedo, Roberto Bernardis), realizadores (Hernán Gaffet, José Santiso, Humberto Ríos), técnicos (Inés Cederma, Mauricio Carmona), estudiantes de cine (Georgina Tosi, Marina Coen, Roxana Albarracín), cineclubistas (Salvador Sammaritano), historiadores (Paula Félix-Didier), archivistas (Octavio Fabiano) y entusiastas (María Marta Solanas, Evangelina Loguercio, Sarita Fernández, Leopoldo Nacht). Solanas y yo fuimos elegidos Presidente Honorario y Presidente respectivamente, y desde que la entidad se constituyó, además de insistir en el avance de la reglamentación de la ley, procuramos realizar actividades que contribuyeran a desarrollar la conciencia preservacionista. Algunas de esas tareas fueron simplemente informativas, pero otras tuvieron una incidencia decisiva en la materia, como fue el caso del inmenso trabajo de rescate y clasificación de un acervo estimado en 60.000 latas de 35 milímetros, abandonadas en un sótano de la ENERC tras el cierre de Laboratorios Alex en 1995. Esa hazaña, realizada por un equipo que coordinó Octavio Fabiano e integraron principalmente Tosi, Coen, Albarracín, Fernández y Loguercio, permitió recuperar una gran cantidad de films de todo origen, incluidos los negativos originales de importantes películas argentinas. Nuestros aliados en ese rescate monumental y en la divulgación de los films recuperados fueron instituciones como el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) y el INCAA, y empresas privadas como Cinecolor y Kodak, que durante siete años donaron material virgen y procesos de laboratorio. De este modo, APROCINAIN llegó a reunir durante su existencia un centenar de copias nuevas, casi todas en 35 milímetros, que constituirán la colección fundacional de la CINAIN cuando la institución finalmente exista.

A partir de la edición de 2001, durante la gestión de Claudio España, APROCINAIN inició una colaboración con el Festival similar a la que había desarrollado cuatro décadas antes el Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino. La primera tarea fue especialmente compleja porque implicó el rescate y la restauración de dos films sonoros argentinos realizados hacia 1929 mediante el sistema de discos: las *Variedades Sonoras Ariel* números 1 y 2, conocidas en general como *Mosaico criollo* porque ése es el título del primer corto. Los originales en nitrato de ambos films eran parte de un acervo que languidecía desde la década de 1980 en el taller de Héctor Lucci, gran coleccionista de discos, restaurador de máquinas antiguas y divulgador de la música popular argentina. La colección incluía unas 180 latas de nitrato que Lucci había comprado al sonidista y productor Alfredo Murúa, pionero de la introducción del cine sonoro en la Argentina a través de experiencias como las *Variedades Sonoras Ariel*.

En el año 2000 Salvador Sammaritano y yo hicimos una gestión ante las autoridades del INCAA de ese entonces (José Miguel Onaindia y Roberto Miller) para que el orga-

10 Ley Nº 25119, "Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional", Buenos Aires, 1 de septiembre de 1999. Disponible en: http://goo.gl/uf4CmW Consulta: 29 de agosto de 2015.

nismo comprara esas latas, que Lucci estaba a punto de vender a una empresa privada española. Poco a poco, a lo largo de los años, gestionamos recursos para transcribir el contenido de las latas a material de seguridad, pero la prioridad fueron las *Variedades Sonoras*, porque no existía un ejemplo más antiguo de cine sonoro argentino.

El mayor problema para restaurarlas era que no había ningún antecedente similar porque el sonido venía grabado en discos, como fue la norma en el cine argentino previo a 1933.[11] Juan José Stagnaro asumió la tarea de hacer un nuevo negativo de preservación para la imagen, dificultada porque el material de nitrato se había contraído por el paso del tiempo y también porque había que preservar la proporción correcta del cuadro. En estas *Varidades Sonoras*, el cuadro era un poco más ancho hacia el lado izquierdo que en las películas sonoras posteriores, porque ese espacio es justamente el que ocupa la banda de sonido óptico impresa en las películas sonoras.

Una vez que se cumplió esa etapa recurrimos al sonidista Osvaldo Vacca, quien entonces tenía una empresa de sonido con equipos de última generación. Primero se digitalizó el sonido con la colaboración de Héctor Lucci, que proporcionó una bandeja especial para reproducir los discos. Luego hubo que sincronizarlo digitalmente, tarea que insumió considerable esfuerzo ya que los equipos utilizados en el momento del rodaje no tenían motores sincrónicos: dependía del operador en la proyección lograr que la imagen y el sonido se vieran a la par.

España asignó un espacio privilegiado en el Festival para presentar las *Variedades*, antes de una de las películas de la competencia internacional y en horario central, así que el Auditorium estaba colmado. Juan José Stagnaro llegó literalmente a último momento con la segunda *Variedad*, que subió a la cabina de proyección pocos minutos antes de comenzar la función. Teníamos confianza en la primera *Variedad*, porque consiste en una sucesión de breves números musicales y culmina con la cancionista Anita Palmero interpretando con mucha gracia el tango festivo *Botarate* (de José Acuña y Alberto De Cicco), cuya letra incluye una mención a Mar del Plata que fue muy festejada por el público. La exhibición de la segunda *Variedad* nos parecía más arriesgada, porque contiene un segmento denominado *El adiós del unitario*, que es la primera escena hablada del cine argentino. Se trata de un episodio de ambientación rosista y texto barroco interpretado por Nedda Francy y Miguel Faust Rocha en un estilo declamatorio que nos intimidaba. Cuando empezó ese fragmento, Stagnaro me dijo al oído: "Ahora nos matan". Pero para nuestra sorpresa la exhibición fue celebrada con una extensa ovación que nos enseñó a no subestimar jamás al público. Ese público, además, era el primero que veía el film en ochenta años.

Desde esa primera experiencia hasta su disolución en 2010, APROCINAIN realizó varias acciones más en el marco del Festival, que podrían organizarse en distintas categorías.

En primer lugar, las preservaciones. Cuando no se encuentra el negativo de un film y sólo existe una copia buena, se considera que el film queda "preservado" cuando de esa copia se obtiene un internegativo, es decir, una nueva matriz que permite realizar otras copias. Es un proceso muy caro debido al costo del material virgen especial que se requiere para hacerlo correctamente. APROCINAIN logró realizar esta operación con apoyo del Festival en muy pocas oportunidades. La más importante tuvo lugar en 2003,

11 El caso era similar al de *Muñequitas porteñas* (José A. Ferreyra, 1931), que el Centro exhibió de manera fragmentaria en un par de ediciones de la primera etapa del Festival. Según el testimonio de Jorge Miguel Couselo al autor, en esa época no fue posible transcribir y sincronizar los discos de sonido y el material se exhibió mudo.

con el rescate del film *Apenas un delincuente* (Hugo Fregonese, 1948), que sólo existía en una copia en nitrato conservada por el INCAA. En 2002, en un marco similar al de las *Variedades*, se presentó también una copia nueva del cortometraje *Así nace una película argentina*, que el director Arturo S. Mom había realizado en 1948 para la primera edición del Festival. El material más curioso que APROCINAIN preservó para exhibir en el Festival fue una selección de la colección de Alfredo Murúa, de una importancia histórica excepcional porque, entre otras rarezas, registra instancias del rodaje de un puñado de films argentinos de la década de 1930. Con ese material se realizó en 2005 una exhibición especial, que fracasó a causa de un horario ingrato y una difusión prácticamente nula. De hecho, una parte del escaso público vino por error, creyendo que se trataba de un homenaje a Lautaro Murúa.

En segundo lugar, APROCINAIN colaboró a través de la exhibición de copias nuevas realizadas con anterioridad, que encontraron un nuevo público en el Festival, integradas en homenajes y retrospectivas. Así, en 2008 se exhibieron *La nona* (Héctor Olivera, 1979) como parte de un ciclo de revisión sobre cine y teatro y *La ley que olvidaron* (José A. Ferreyra, 1938) en el homenaje a Libertad Lamarque. En 2009 se exhibió *Ya es tiempo de violencia* (1969) como parte de un homenaje al director desaparecido Enrique Juárez. En 2010 se proyectó *Ufa con el sexo* (Rodolfo Kuhn, 1968) en la retrospectiva dedicada al montajista Antonio Ripoll; y en 2011 *Pajarito Gómez* (1964) integró la retrospectiva de la obra de Rodolfo Kuhn.

Por último, APROCINAIN también realizó copias nuevas especialmente para el Festival. En algunos casos, los recursos para esas copias fueron gestionados exclusivamente por la Asociación y en otros el Festival hizo aportes propios. En 2002 se hizo una copia nueva de *Tire dié* (AAVV, 1958-1960) para una retrospectiva sobre el cine social latinoamericano titulada *Historias de la revolución*, a partir del hallazgo del negativo original en los sótanos de la ENERC. En ese mismo sótano Georgina Tosi encontró el negativo de *La tregua* (Sergio Renán, 1974), y eso permitió hacer una copia nueva justo a tiempo para el homenaje que los organizadores del Festival le dedicaron en 2004. Ese mismo año APROCINAIN encontró el negativo original de *Los inundados* (Fernando Birri, 1961), que había sido adquirido en un remate por su productor Edgardo Pallero, y se presentó una copia nueva en una retrospectiva dedicada a Fernando Birri programada mayormente en video.

También en 2004 las autoridades del evento de ese momento –el realizador Miguel Pereira y la productora Liliana Mazure– gestionaron recursos propios para que APROCINAIN pudiera realizar una sección completa de films argentinos recuperados, y esto permitió llevar adelante varias acciones atípicas. Se hicieron copias nuevas de dos films argentinos mudos conservados por el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken: *Hasta después de muerta* (Martínez de la Pera, Gunche y Florencio Parravicini, 1916) y *Mi alazán tostao* (Cosimi, 1922), y en este último caso se reconstruyeron escenas faltantes con intertítulos redactados y filmados para la ocasión. Por otro lado, una visita del gran director de fotografía Ricardo Aronovich, que vive en Francia, brindó la rara oportunidad de pedirle que supervisara el tiraje de una copia nueva de *Los jóvenes viejos* (Rodolfo Kuhn, 1962), una película esencial en la historia del cine argentino por, entre otras cosas, las innovaciones plásticas de Aronovich. Para esa misma sección, el laboratorista Alberto Acevedo hizo una excelente copia del negativo original en nitrato de *Escala en la ciudad* (Alberto de Zavalía, 1935), uno de los poquísimos que se conservan de ese período y el único de todos los que fotografió en la Argentina el eminente John Alton.

El último aporte de APROCINAIN al Festival tuvo lugar en 2008, con la realización de dos copias nuevas para una sección dedicada a los cómicos del cine argentino: *Canuto*

Cañete y los cuarenta ladrones (Leo Fleider, 1964) y *Las mujeres son cosa de guapos* (Hugo Sofovich, 1981). Al saberlo, un crítico snob me dijo que, evidentemente, ya no quedaba nada muy importante por rescatar. Es por esa actitud que la crítica snob nunca aportó nada a la causa de la preservación.

La colaboración de la Filmoteca

Durante los años en que existió APROCINAIN y después de esa experiencia, fui convocado por el Festival en varias oportunidades para colaborar con material de la Filmoteca Buenos Aires, la colección que fundamos con Fabio Manes, Octavio Fabiano y Christian Aguirre. Las copias de la Filmoteca se vieron en retrospectivas y homenajes de distintas ediciones del Festival dedicados a Leopoldo Torre Nilsson, Atahualpa Yupanqui, Antonio Ripoll, Salvador Sammaritano, Rodolfo Kuhn, Román Viñoly Barreto, Augusto Roa Bastos, Daniel Tinayre y Carlos Hugo Christensen, y en las muestras temáticas *Historias de la revolución* (2002), *Antología de cómicos argentinos* y *Juego de escena. El teatro argentino en el cine* (ambas de 2008).

En ocasiones me pareció que el material disponible no tenía la calidad suficiente y que se podía hacer algo para mejorarla. Me inicié en la insana práctica de pagar copias nuevas en 35 milímetros de mi bolsillo por culpa del periodista Guillermo Álamo, entusiasta del cine argentino y responsable de múltiples rescates en 35 milímetros para el festival Pantalla Pinamar. Un día impreciso de 2005 me contó que una persona conocida suya tenía los negativos originales de dos grandes films argentinos, *Dar la cara* (José Martínez Suárez, 1962) y *La herencia* (Ricardo Alventosa, 1964), y quería venderlos. Era la mujer de un distribuidor retirado de la actividad, que los había adquirido en los años 60 en un remate del Instituto Nacional de Cinematografía.[12] Fuimos a verla y nos llevó al lavadero de su departamento, bajo cuya pileta (que por suerte no goteaba) había cuatro grandes bolsas de tela con material fílmico. El precio era alto pero razonable, así que lo pagué (*Dar la cara* la compré en nombre de Martínez Suárez), con derechos de proyección universales y la intención de hacer copias nuevas a través de APROCINAIN. Luego resultó que ya habíamos agotado la cuota de procesos de laboratorio y material virgen que anualmente recibíamos de nuestros sponsors Cinecolor y Kodak, así que decidí afrontar el costo de hacer ambas copias con dinero propio. Fue un camino de ida pero me convencí de que valía la pena transitarlo, en primer lugar porque no tengo familia que mantener y en segundo lugar porque crecí y me formé aterrorizado por historias espantosas de amigos y colegas mayores, arrepentidos de por vida por haber dejado pasar films que nunca más aparecieron. Eso alteró mi sistema natural de prioridades burguesas: hacer una copia nueva de *La herencia* (o de cualquier film de duración normal) cuesta lo mismo que un traje, un lavarropas o un plasma. Así que no tengo traje, ni lavarropas, ni plasma.

En 2006 el crítico Diego Trerotola, que entonces era programador del Festival, organizó una retrospectiva dedicada a José Martínez Suárez, que ese año recibiría un premio a la trayectoria. En el INCAA había una copia nueva de *Los muchachos de antes no usaban arsénico* (1975), gestionada por Álamo para Pantalla Pinamar, pero el resto de las películas estaba en mal estado o no estaba, así que hice copias nuevas de *El crack* (1960), *Dar la cara* y *Los chantas* (1975). En 2008 aporté una copia nueva de *El camino hacia la muerte del "Viejo" Reales* (Gerardo Vallejo, 1971), tras rastrear y recuperar el negativo con la ayuda de Eva Piwowarski. En 2012 pagué copias nuevas de *La bestia debe morir* (1952) y *El vampiro*

12 Durante la dictadura de Onganía (1966-1970), el INC remató los negativos originales de varios films argentinos de productores o directores que habían quedado endeudados con el organismo. No se sabe con certeza la cantidad exacta de films que se perdieron a causa de esta funesta práctica.

negro (1953) para un homenaje a su director, Román Viñoly Barreto. En ambos casos los negativos facilitados por la productora Argentina Sono Film se encontraban en avanzado estado de descomposición, así que las copias no sólo sirvieron para que el público pudiera ver esas películas sino también, hasta cierto punto, para preservarlas.

Como lo que se avizoraba en el horizonte era mi ruina económica total, fue una suerte que a partir de 2013 el INCAA comprendiera la necesidad de realizar este tipo de trabajos de manera sistemática. Una donación de la empresa Turner Internacional Argentina, consistente en unos 200 negativos y copias de films nacionales, llegó al INCAA gracias a la gestión de Eduardo Raspo, que en ese momento dirigía INCAA TV, tras largas negociaciones entre diversas instituciones públicas. El equipo de Cinemateca del INCAA (Tosi, Coen, Fernández) hizo primero un inventario completo de la donación y detectó que había abundante material en soporte de nitrato, negativos en descomposición y copias incompletas. Como el acto de donación había tenido gran repercusión mediática, se me ocurrió que el INCAA querría derivar esa visibilidad a la causa de la preservación y propuse una triangulación razonable: 1) el INCAA invierte en la restauración de una serie de films argentinos en 35 milímetros; 2) esos films se exhiben en su formato original en el Festival de Mar del Plata; 3) INCAA TV los digitaliza y los emite en su programación. Esta sencilla sinergia entre tres áreas de la misma institución permitió la restauración de dieciocho títulos en 2013, diez más en 2014 y otros diez en 2015. El Programa INCAA TV de Recuperación del Patrimonio Cultural no sólo alcanzó al material donado por Turner sino que también permitió rescatar otros films en riesgo que estaban en diversos archivos públicos y privados.

En busca de Hugo del Carril

En lo personal, considero que mi colaboración más importante con el Festival de Mar del Plata tuvo que ver con la recuperación integral de la obra de Hugo del Carril como director, una tarea progresiva que terminó en 2015 pero demandó un cuarto de siglo.

En 1989, el año de la muerte de Hugo del Carril, era muy difícil acceder a su filmografía. Mi amigo Octavio Fabiano sostenía, ya por aquel entonces, que Del Carril era uno de los tres directores indispensables del cine argentino (junto a Favio y Torre Nilsson). Por eso, entre las primeras copias en 16 milímetros que compré en mi vida se cuentan *Culpable* (1960), extraordinario policial metafísico, y *Una cita con la vida* (1958), una historia de amor juvenil que siempre logra emocionarme. Octavio tenía una copia de *Historia del 900* (1949) que me sorprendió por su ambición formal y por la seguridad que demuestra Del Carril en esa ópera prima. A fines de 1991 compré en Santa Fe una copia excelente de *Más allá del olvido* (1956) y a partir de ese momento compartí plenamente la convicción de Octavio.

Entonces decidí relevar el estado de su filmografía como realizador y lo primero que me sorprendió fue que él mismo hubiera producido diez de sus quince películas, algo excepcional en la llamada "época de oro" de los estudios. Al leer las críticas de sus films, sobre todo de los que realizó después del golpe militar de 1955, descubrí también un ensañamiento que había opacado la valoración integral de su obra. Sólo unos pocos memoriosos, como Gustavo Cabrera y Abel Posadas, la defendían con la misma vehemencia que Octavio. Para casi todo el mundo, en cambio, Hugo del Carril era un realizador menor, a quien se le concedía un lugar en la historia del cine por el compromiso social de *Las aguas bajan turbias* (1952).

En 2000 entramos por primera vez con Octavio al sótano de la ENERC donde estaban las 60.000 latas de Laboratorios Alex. La imagen era horrorosa: muchos metros cuadra-

dos llenos de latas apiladas, sin orden, sin luz y con un fortísimo olor ácido que lo dominaba todo. Pero también era irresistible porque, bueno, justamente: ¡había muchos metros cuadrados llenos de latas! Más allá de nuestro simultáneo horror y entusiasmo, lo que nos decidió a emprender la tarea de organizar todo eso fue la obra de Hugo del Carril. Recorriendo con una linterna las pilas y sacando latas al azar, encontramos un par de rollos de *Las aguas bajan turbias*, un rollo de *La Quintrala* (1955), otro de *Surcos de sangre* (1950). Era evidente que Hugo del Carril, como cualquier productor independiente, había guardado sus negativos en el laboratorio para que estuvieran a mano ante la necesidad de hacer una copia. Y del laboratorio habían ido a parar a ese sótano.

Un año más tarde ya sabíamos con qué contábamos: había un internegativo completo de *Las aguas bajan turbias*, una copia incompleta de *Surcos de sangre*, un internegativo incompleto de *La Quintrala* y los negativos originales de *Amorina* (1961) y *Buenas noches, Buenos Aires* (1964). La parte horrible era que también había rollos irrecuperables de los negativos de *Una cita con la vida* (1958), *Las tierras blancas* (1959) y *La sentencia* (1964), lo que volvía imperativo encontrar copias positivas de esos films. También había un internegativo de preservación de *Esta tierra es mía* (1961), pero sólo había sobrevivido la banda sonora internacional, es decir, la que solía prepararse sólo con la mezcla de música y efectos, sin diálogos, para permitir su doblaje a otros idiomas.

La familia de Hugo del Carril me autorizó a conservar los films y me facilitó las únicas copias que tenía en su poder, positivos en 16 milímetros de *La sentencia* y *El negro que tenía el alma blanca* (1951), que el director filmó en España. Con ese impulso le propuse a Miguel Pereira programar una retrospectiva parcial para Mar del Plata, que se concretó en 2005. El Festival colaboró con recursos para completar *Surcos de sangre* con una copia maltrecha de la Filmoteca y hacer un negativo de preservación, y para completar y copiar *La Quintrala* (con ayuda de una copia en buen estado que había en el INCAA). APROCINAIN colaboró para hacer copias nuevas de *Amorina* y *Buenas Noches, Buenos Aires*. Argentina Sono Film autorizó al Festival a exhibir *Más allá del olvido* y su último film, *Yo maté a Facundo* (1975). Daniel López mencionó un corto documental que no figuraba en ninguna filmografía y que Del Carril había dirigido para el Sindicato de Luz y Fuerza. Efectivamente, el film existía, se llamaba *En marcha* y el Sindicato proporcionó una copia en video. Con ese material nuevo más las copias históricas de la Filmoteca, se hizo la retrospectiva en Mar del Plata en 2005, en presencia de su familia. No pudimos completar *Esta tierra es mía* (1959) y no encontramos nada en fílmico de *La calesita* (1963), que había sido producida por Canal 9, cuyo archivo terminó, como es sabido, en volquetes de basura hace varios años.

En 2006 tuve la oportunidad de exhibir films de Hugo del Carril por la TV Pública, en un programa de verano que se llamó *La joven guardia*. La repercusión fue importante porque hacía mucho tiempo que esos films no se veían en televisión. En 2009 hubo otro avance importante. La directora del Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, Paula Félix-Didier, encontró en los depósitos de ese organismo una copia en 35 milímetros de *Las tierras blancas*, en buen estado. El Museo inició gestiones con el INCAA, con la colaboración de Hernán Gaffet, y obtuvo el dinero necesario para hacer un negativo de preservación del film. Yo pagué una copia nueva en 35 milímetros y así se exhibió en el 25º Festival de Mar del Plata, en 2010. La copia del Museo tenía dos cortes significativos: el nombre de Juan José Manauta, autor de la novela en la que está basada la película, había sido eliminado de los títulos y además faltaba una escena con la tenebrosa muerte de una anciana. Uno o dos años después del rescate del film encontré una copia en 16 milímetros que estaba en mal estado, pero sirvió para reponer los fragmentos faltantes.

En 2014, gracias a la perseverancia de Jorge Russo, de larga trayectoria como colorista en diversas empresas de posproducción, conocí a la familia del empresario Alberto González, fundador de Imagen Satelital y entusiasta distribuidor y coleccionista de cine. Una parte del archivo fílmico que González había reunido integraba la donación de Turner al INCAA, pero otra parte nunca se vendió y fue conservada por la familia en un campo de la provincia de Buenos Aires. Allí fuimos en reiteradas ocasiones con Russo, Ricardo Watson, Andrés Levinson, Paula Félix-Didier y Leandro Listorti para inventariar y organizar el material, que resultó ser muy abundante y pródigo en rarezas. Y allí encontramos nada menos que los negativos originales de los dos films faltantes: *La calesita* y *Esta tierra es mía*. El laboratorio Cinecolor, cuyo gerente Alejandro Heredia comparte el entusiasmo por Hugo del Carril, completó la odisea al encargarse de la revisión y reparación de esos negativos y hacer gratuitamente copias nuevas de ambos films para presentar en la edición de 2015 del Festival de Mar del Plata.

Como se ve, el cine no se preserva solo. Cada uno de estos rescates requirió de la colaboración de muchas personas e instituciones. Todas ellas tuvieron que comprender primero que su aporte era necesario, es decir, tuvieron que tener algún grado de conciencia preservacionista. El desarrollo de esa conciencia, que sirve para salvar films, es el mayor aporte del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata a la cultura audiovisual argentina.

❊

La materia y los ojos

Roger Koza

I

Octubre de 2006. Cuatro días en un festival extraordinario. Un poco de casualidad, me invitan. En ese entonces no conocía mucho a Hans Hurch, el director de la Viennale. Había compartido azarosamente un cumpleaños con él durante una edición del Festival de Mar del Plata, lo había visto luego por unos minutos en otro festival y fue justo en una breve conversación que tuvimos entonces cuando me invitó. Pensé que se trataba de esas charlas amenas y rápidas en las que predomina alguna incontinencia verbal de ocasión que jamás habrá de cumplirse. "Me encantaría que vinieras a Viena". Un día cualquiera de agosto llega el mail. Me equivoqué. Voy. Así fue que en el otoño vienés me encontraba participando en un festival cuyo director hablaba por 40 minutos, citaba a Walter Benjamin y a los cineastas Jean-Marie Straub y Danièle Huillet y cuestionaba a muchos de sus auspiciantes en la ceremonia de apertura. La intensidad era evidente, no menos que la honestidad, tan brutal como sofisticada.

Tenía en mente ver en esos cuatro días de invitación la mayor cantidad posible de películas. En esa edición de la Viennale pude volver a ver *Juventude em marcha* (Pedro Costa, Portugal, 2006), y descubrir también dos películas formidables: *Hamburger Lektionen* (Romuald Karmakar, Alemania, 2006) y *Honor de caballería* (*Honor de cavalleria*, Albert Serra, España, 2006). La de Pedro Costa ya la había visto en pantalla grande y en el día de su estreno, pero quería volver a verla. Intuía su importancia. Hoy sé por qué: *Juventude em marcha* es una película fundamental, pues es una de las pocas que establece un puente directo entre dos regímenes de la imagen. En efecto, Costa es uno de los pocos cineastas contemporáneos que ha sabido conjurar la nitidez excesiva y la inmediatez concomitante de la estética digital y regular la relación entre el objetivo de una cámara digital y el recorrido del haz de luz pegando en los cuerpos y los objetos. El orden de visibilidad de sus películas y de ésa en particular, como de las que vinieron luego, consigue establecer una ligazón entre una forma de captura de lo real que remite paradójicamente a una tradición clásica y moderna del cine analógico, aunque imposible sin la asistencia de esas cámaras livianas y pequeñas con las que trabaja. Es pertinente nombrar a Costa por motivos indirectos al tema elegido. Su física digital no es una ruptura con la física analógica. Sin embargo, había una cita distintiva en aquella visita a Viena, la cita cinéfila por excelencia, la que se espera alguna vez llegar a tener, incluso sabiendo de la dificultad de la empresa.

Sucede que en la Viennale de 2006 proyectaban *La noche del cazador* (*The Night of the Hunter*, Charles Laughton, 1955), una película que había visto quince veces, primero en un VHS extranjero y luego en un DVD que había comprado en España, a principios de siglo. Pero jamás había tenido contacto directo con la materia real de ese film, jamás lo había visto como fue concebido desde su inicio. En Viena proyectaban una copia restaurada en 35 milímetros. ¡Qué privilegio! ¿Cómo sería ver la ópera prima de Laughton en una pantalla inmensa? ¿Cómo sería encontrarse con semejante obra maestra en las mejores condiciones con las que se puede uno enfrentar a una obra de esa naturaleza? Esperaba la escapada de los niños subiéndose en el bote y lanzándose a la corriente del río con mucha ansiedad. Esa escena que siempre me ha representado tantas cosas. Quería abrir los ojos como Abbas Kiarostami aconseja: tomando prestado un set suplemen-

tario de ojos, como si tuviera cuatro ojos para ver (y cuatro orejas para acompañarlos). ¿Podría ver algo que no había visto antes? Sucedió, vi algo que nunca había visto jamás: la película misma. No se trataba solamente de contemplar la dimensión del espacio en otra escala y de apreciar apropiadamente los movimientos de la luz, en los que se desplegaba un conjunto de variaciones del blanco y negro, cuya expresividad determinaba el carácter onírico de la secuencia, y que no había podido ver en otras ediciones, ni siquiera más tarde en la edición en BluRay de Criterion Collection.

Confrontar la figura de Robert Mitchum montando en su caballo vista desde una panorámica merecía ser descripto como una alucinación. Corroborar el poder físico de la profundidad de campo cuando un conejo se entromete en el cuadro como si estuviera acompañando y protegiendo a los niños desde lejos mientras el bote se desliza por la corriente del río también era una alucinación. Ese pasaje casi animista que dura varios minutos se traslucía de un modo tal en la pantalla como si la propia película fuera un organismo vivo duplicado en ese rectángulo que solamente recoge luz. De pronto, el viejo concepto de aura, el que definía una forma de experiencia respecto de la obra de arte, aquel del que había hablado Benjamin como propio de las artes que eludían la reproducción técnica, adquiría una inesperada actualidad y aplicación. En su tiempo era impensable, pero a casi ochenta años de ese texto es posible postular una inversión dialéctica concedida por la propia transformación de los sistemas de reproducción: la forma en la que se veía y oía *La noche del cazador* recuperaba una experiencia perimida, acaso no del todo reproducible en forma privada.[1]

Una hipótesis primera: la prepotencia de la textura digital y su total desvinculación entre el referente y su representación produce por contraste un efecto de ontología por el cual la imagen analógica, dada su propia materialidad, que presupone todavía la existencia y un remanente de lo que se ve en la imagen (su indexicalidad fotográfica), revive inevitablemente la noción de *aura*, pues se trata en cierta medida de una experiencia irrepetible.

En la hermosa Gartenbaukino, una de las salas de la Viennale, antes de que empiece la película, había divisado un puesto de ventas del Festival en el que se conseguían libros y películas. Entre los DVDs de que disponían estaba curiosamente a la venta el film de Laughton que estaba por ver. A la salida los empleados ya se habían ido, pero en mi casa yo ya contaba con mi copia digital. Sin embargo, tenía claro que lo que había visto en la sala no era exactamente igual a lo que me garantizaba mi copia, pues había una ausencia, una falta. Lo que estaba en el film era lo mismo, sin duda, pero el medio hacía una diferencia.

Eran casi las doce de la noche cuando llegué al hotel. Último día de festival, acaso una estadía perfecta e inolvidable. Había visto una de mis películas favoritas, de esas que viajan conmigo. Debido a que no había servicio de internet gratuito en la habitación, quería saber algo del mundo y sus noticias. Eso me llevó a prender la televisión. Pasé con el control dos o tres canales y apareció Lillian Gish con una escopeta en la mano. Justo en ese momento en el que la lámpara del orfanato se apagaba, el reflejo en la ventana del psicópata se perdía por un instante y todo indicaba que se avecinaba lo peor. Esa escena es formidable: luz, acción, sombra, ritmo, precisión. *La noche del cazador* se volvía a meter en mi vida, apenas unos minutos después de haberla visto en pantalla grande.

La casualidad fue providencia, un relámpago que permitía pensar una diferencia. La transmisión de *La noche del cazador* en el mismo día en que la había visto en el cine y en

1 Benjamin, Walter, "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica". En *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2015.

35 milímetros sintetizaba una forma de experiencia con el cine y con las imágenes. De lo que se trata entonces es justamente de pensar esa experiencia, la cual implica una yuxtaposición de dos estadios en la historia y evolución de la imagen, que tiene implicancia estrictamente sobre el sentido mismo de experiencia.

¿Qué es una experiencia? ¿Qué significa tener una experiencia? Toda experiencia consiste en una correlación, no necesariamente voluntaria y no del todo consciente, entre conocimientos que se tienen, valoraciones diversas sobre lo circundante (sujetos y objetos, en sus acciones y usos), una imagen de sí que involucra la mirada de los otros y una repetición de hábitos que conforman una sensibilidad determinada. En cualquier experiencia, conocimiento, valoración, autopercepción y sensorialidad constituyen una condición de posibilidad de la misma experiencia. Toda experiencia tiene una historia que la habilita.

Si se trata de pensar la experiencia del cine habrá que advertir que existe algo así como una poética del espectador, una construcción por la cual éste aprende a relacionarse con regímenes de representación, modalidades de trabajo con el sonido, conceptos de montaje, sistemas de interpretación. Pero de lo que se trata ahora es de advertir algo más: la experiencia de la experiencia del cine, es decir, su condición material, la naturaleza de las imágenes y de cómo la índole de una imagen imprime una forma de experiencia.

Una segunda hipótesis: la importancia de que existan espacios de exhibición en 35 y en 16 milímetros, espacios en los que se insista en la física (y química) de la imagen perteneciente a un periodo de la evolución, pasa fundamentalmente por resguardar una forma de experiencia que está por motivos no del todo claros en vías de extinción. No solamente desaparecen especies animales, también dejan de existir prácticas sociales, artefactos de una época, medios expresivos diversos, formas de hacer experiencia.

Se dirá que es ese el destino de todas las cosas, su degradación inexpugnable, el precio que se paga por existir. Un cuerpo envejece, un artefacto se desgasta y deviene inútil. ¿No es eso lo que se constata en los magnéticos planos inolvidables de un film como *Decasia* (Bill Morrison, 2002)? En cada fotograma recogido y reorganizado como texto de *Decasia* se transmite el ocaso inminente del soporte de una imagen y a la vez su dignidad intrínseca por ser todavía portador de una impresión acerca de algo que estuvo en algún momento presente y que una cámara registró en su mero estar y duración. Los fotogramas funcionan aquí como la iconografía de la decadencia que padece potencialmente cualquier imagen y de la pertinencia que inspira a su vez luchar por su improbable eternidad. La hermosura de *Decasia*, que poco tiene que ver con un tropel de fotogramas agrupados al azar, pasa por constatar la materia del fantasma material que es el cine, observar los átomos constitutivos de la imagen esfumándose frente a los ojos. Y aquí se percibe un límite: la propia materia de la película –literalmente, películas encontradas en vías de desaparición– constituye una materialidad incompatible e imposible de concebir a través de la naturaleza digital de una imagen. La degradación digital, en última instancia, es de otro orden, y recién ahora empezamos a pensar la desaparición de archivos, cuyo efecto inmediato es la defunción de un mito sobre la ontología digital, su inmortalidad, decretada en un principio y desmentida en la práctica. Los archivos de ceros y unos pueden migrar, pero también morir.

II

En otras palabras, ¿quiénes son los que todavía pueden reconocer en una proyección cualquiera la diferencia entre una imagen digital y una imagen analógica? La distin-

ción puede resultar evidente para cierta generación específica y para algunos sujetos entrenados o comunidad de cinéfilos, pero son cada vez menos los que cuentan con un criterio de distinción incorporado en su mirada y en su escucha. Se trata de un saber perceptivo que ha dejado de transmitirse por razones evidentes, del mismo modo que se ha naturalizado un estándar deficiente en las proyecciones digitales y comerciales, ya que el público ha ido perdiendo con el tiempo un sistema de reconocimiento del brillo, los contrastes, la temperatura de los colores. Tal vez la única apreciación intuitiva con la que se cuenta es la de si una imagen en el cine luce como una imagen nítida que en su resplandor unívoco remite a una buena transmisión deportiva en HD. Del sonido ya ni siquiera se cuenta con las categorías pertinentes y necesarias para decodificar la experiencia sonora en las salas. La fragmentación sonora del 5.1 y el concepto de división dominante que se ejercita en las salas ni siquiera parece ser tema de competencia reflexiva. Simplemente es así, ya que el sonido es el fuera de campo de cómo se piensa el cine. El oído se ha convertido en un apéndice del ojo. Al tímpano le han crecido pestañas.

Se necesita ahondar un poco más en la estructura de la experiencia. Un primer escollo radica en separar el medio del contenido. La forma de exhibición y el dispositivo desde el que se proyecta o emite una película deben entrar en la consideración de la experiencia. Un fetichismo propio del consumidor consiste en creer que el hecho de obtener una película, susceptible de ser reproducida de forma privada, vuelve irrelevante la necesidad de tener un encuentro con un film en el espacio ideal de su plasmación: la sala de cine. La posesión de un archivo, sea en un disco, un DVD e incluso un BluRay, no es equivalente a la película misma. He aquí un problema, en donde sigue teniendo vigencia la pretérita objeción a la reproductibilidad de la obra de arte. La película en casa, su acceso en internet, su posesión directa como copia digital es insuficiente para acceder a una forma más originaria y propia de la concepción material de la película como tal. El recolector de fetiches confunde la reproducción de una historia o de un acontecimiento en imágenes con la anatomía que la sustenta. Es cierto que la copia analógica que se exhibía en cualquier sala era una copia de copias, pero como tal se trataba de una copia original que además garantizaba una continuidad entre las formas de registro y los modos de proyección. La transposición de formatos y cambios de sistemas de exhibición altera en parte ese triple carácter transitivo entre el referente, la forma de registro de él y su posterior reproducción. El descubrimiento de que existe una relación diferente entre la proyección analógica y la proyección digital, a propósito de las pausas del parpadeo a las que estimula la imagen, lo que comporta incluso otro sentido del tiempo, profundiza y confirma una amalgama materialista entre la imagen y su genealogía, su reproducción y el tipo de experiencia. [2]

Es por eso que importa preservar los modos de hacer experiencia con el cine y del cine. La concepción originaria de una película, que implica una cierta forma de reproducción, dadas las circunstancias de hoy, puede solamente garantizarse en museos, salas de cinematecas y festivales de cine. No hay otros espacios. Dichas instituciones privadas o estatales son las que avalan una posible supervivencia de la experiencia. En este sentido, la inclusión en la programación de películas restauradas y eventualmente digitalizadas en el contexto de un festival de cine merece ser tenida en cuenta como una modalidad de resguardo de una forma de hacer experiencia. Un festival de cine debe ostentar pre-

2 En *El cine después del cine* Jim Hoberman sostiene: "…la esencia del film –si no del cine– no es tanto una cuestión de indexicalidad fotográfica como de la presencia de un parpadeo material; el film puede definirse por el ritmo del proyector de la película, lo que equivale a decir, el sentido de las películas entendidas como un aparato o una máquina". Hoberman, Jim, *El cine después del cine: o, ¿qué fue del cine del siglo XXI?*, Buenos Aires, Paidós, 2014, p. 23.

cisión didáctica y claridad conceptual. Ya desde su catálogo, como también en la presentación de las películas a la hora de proyectarse, habría que insistir en cómo un modo de exhibición afecta la cualidad de la experiencia. Por eso frente a la elección de una nueva copia en el formato original o en versión digitalizada, la preferencia por la primera opción, por lo dicho hasta aquí, no merece siquiera una explicación. Si se tratara de una copia digitalizada de un título pretérito, dado que no hay posibilidad alguna de trabajar con una copia analógica, la decisión amerita un doble ejercicio de clarificación: primero, es necesario saber si las condiciones de exhibición garantizan una proyección a la altura de las circunstancias; segundo, hay que poder verificar cómo fue el procedimiento de digitalización, una preocupación a veces ausente entre los programadores. Hay cierta concepción cosmética que en ocasiones pretende mejorar los negativos originales sobreponiendo una materialidad que el film desconocía. Como sea, el trabajo de la institución consiste en resguardar y producir una forma de experiencia, y en establecer mediaciones simbólicas regulares que permitan restituir las condiciones de percepción de un film, es decir, reconstruir el criterio de distinción del público, como también poner en juego su sensibilidad frente a las distintas naturalezas que hoy afectan a la imagen.

En un libro clave en la materia, titulado *Film Curatorship: Archives, Museums, and the Digital Marketplace*, Michael Loebenstein afirma:

> Nuestra profesión debería ser considerada como una profesión que puede preservar ciertas formas de cómo los espectadores ven las películas, ciertas prácticas vinculadas al trato con las películas –el hecho de que se trate de vida almacenada, por ejemplo, de que la historia esté registrada ahí, y de cómo esos recuerdos fueron incorporados a nuestra imagen de quiénes somos, y del lugar en el que estamos parados y de lo que el siglo XX ha sido.[3]

Loebenstein habla del punto de partida de una ética de la programación, y no solamente del archivista y del coleccionista. La cita, además, invalida una objeción frecuente frente a la defensa de los formatos originales, que suele estar articulada en un ataque contra la pureza de su procedencia, pues lo que importa es el acceso y la circulación, sin importar o problematizar que aquello que circula es a veces un remedo de lo que puede ser un film en condiciones óptimas de proyección. La libre circulación no es incompatible con el resguardo de una forma de encuentro con un film. Son tópicos yuxtapuestos pero no necesariamente en disputa.

III

Fue en Mar del Plata, unos dos años atrás, la última vez que vi (y redescubrí) toda la fuerza fílmica que tienen los caballos para el cine. La presencia de este animal, que suele ser un habitué de los westerns y de algunas películas de guerra, era notable: los músculos, el carácter táctil de la crin, los ojos, el dominio del movimiento respecto al desplazamiento en el espacio, el sonido peculiar del golpe de las patas sobre la tierra al galopar. Los animales en el cine son una cifra de la mirada de un cineasta. Pero no se trataba solamente del animal y su relación con la cámara. Miklós Jancsó siempre supo filmar caballos, además de cuerpos desnudos, y entendió como pocos que el espacio constituía una entidad

3 Cherchi Usai, Paolo; Francis, David; Horwath, Alexander y Loebenstein, Michael, *Film Curatorship: Archives, Museums, and the Digital Marketplace*, Viena, SYNEMA Publikationen, 2008, p. 14.

dramática por excelencia. Pero la fuerza que advenía de la pantalla en la proyección de *Los rojos y los blancos* (*Csillagosok, katonák*, 1967) respondía a su propia materia. Era una hermosa copia en 35 milímetros.

El actual director artístico del Festival, Fernando Martín Peña, tiene mucho que ver con la insistente agenda de Mar del Plata (una forma visible de resistencia a ciertas modas y tendencias) en sostener secciones denominadas rescates, revisiones, tributos, que introducen el pasado del cine como tema de actualidad. Véase la programación de la edición 28 del Festival, que se celebró del 16 al 24 de noviembre de 2013. La lectura a la distancia de su programación es asombrosa. *Filmoteca en vivo* exhibía ocho títulos muy diversos, algunos magistrales: *Thérèse* (Alain Cavalier, 1986) y *Adiós muñeca* (*Farewell, My Lovely*, Dick Richards, 1975) estaban en la selección. *Cine argentino siempre* reunía dieciocho títulos recientemente restaurados por el INCAA, casi todos de primera línea y de autores indiscutibles como Hugo del Carril, Carlos Hugo Christensen, Manuel Romero, Carlos Schlieper. En esa misma edición estaban programados los homenajes a Pierre Étaix, Miklós Jancsó, Jorge Cedrón, Juan Antonio Bardem y Gabriel Figueroa. Y si esto resultaba insuficiente, había una sección titulada *Britannia Lado A: El primer Hitchcock*, en la que se exhibían copias restauradas en DCP de *El inquilino* (*The Lodger: A Story of The London Fog*, 1927), *El Ring* (*The Ring*, 1927) y *Chantaje* (*Blackmail*, 1929), películas silentes del director de *Vértigo* (1958). Por las dudas de que el modernismo de Alfred Hitchcock fuera demasiado conspicuo y eclipsara todo, a los programadores no les pareció suficiente y agregaron otra sección dedicada a Roberto Rossellini: seis películas, entre ellas *Paisà* (1946) e *India* (*India: Matri Bhumi*, 1959), títulos emblemáticos del director italiano, una verdadera orgía cinéfila.

Si se desconociera el resto de la programación, conformada por cine contemporáneo, se podría concluir que esta edición o el Festival en sí padecía de cierta nostalgia incurable y su discusión con el cine contemporáneo y su propuesta del cine del presente eran apenas evidentes. Sucede que el balance era perfecto: la diversidad de las competencias y las secciones no competitivas demarcaban una lectura holística y dialéctica de todo lo que sucede en el panorama actual espejándose a su vez en una historia del cine. En esa ocasión, había películas como *Historia de mi muerte* (*Història de la meva mort*, Albert Serra, 2013), *Porotos rojos* (*Loubia namra*, Narimane Mari, 2013), *El desconocido del lago* (*L'Inconnu du lac*, Alain Guiraudie, 2013), *Un cuento de Michel de Montaigne* (*Un conte de Michel de Montaigne*, Jean-Marie Straub, 2013), *Detective ciego* (*Man tam*, Johnnie To, 2013), entre otras películas importantes del período. Estaban también las últimas películas de Philippe Garrel, Hong Sang-soo, Claude Lanzmann, Jonas Mekas y muchos más. En otras palabras, lo mejor del cine contemporáneo estaba presente en el Festival, sujeto a una racionalidad que organizaba el diseño de la programación en un ida y vuelta entre lo actual y lo inactual. A la distancia, si existiese un premio a la mejor programación de un festival de cine, la edición de 2013 de Mar del Plata era imbatible. No es una afirmación entusiasta y simpática; es una aseveración justa, solamente.

El cine tiene un pasado. Los festivales de cine, voluntaria o involuntariamente, establecen una relación con él. A menudo, la relación con la propia historia del cine es canónica y automática. Un par de títulos de relleno y alguna rareza y se cumple con la cuota de lo requerido, pero no siempre hay un esfuerzo por entender y proponer cómo un conjunto de películas de hoy puede dialogar con la época clásica del cine, acaso un pasado demasiado difuso. En este sentido, es probablemente el Festival de Mar del Plata el que más ha insistido en Latinoamérica en priorizar y evidenciar la presencia del pasado como un horizonte de inteligibilidad para preguntarse sobre qué es el cine. Un festival de cine en-

saya una respuesta, siempre abierta y disponible a discusión, sobre qué se concibe como cine. En Mar del Plata el pasado importa, aunque jamás como una fuerza de castración que impida detectar a los programadores las derivas del cine contemporáneo y algún director capaz de inventar una forma cinematográfica. Como sea, los focos y tributos mencionados más arriba son un buen ejemplo, acaso no siempre sujetos a un criterio holístico y homogéneo (algo que también sucede en la programación de las competencias), de cómo el Festival de Mar del Plata mantiene una política de programación que no desestima la historia del cine en el seno de la contemporaneidad. Triple nexo, entonces, con el pasado: la lógica relación de poéticas "antiguas" y contemporáneas, la repetición de intereses temáticos que vuelven décadas después con sus diferencias contextuales y la propia materialidad del cine que, según su época, tiene su propia existencia física.

¿Una historia material de las imágenes? Véase entonces la captación de los colores de los 50, que no es igual a la cualidad lumínica de los 70, y distinta a su vez al tratamiento de color que se viene trabajando desde la existencia del cine digital, cuyo mayor aporte cromático pasa por los cielos nocturnos y algunas otras escenas nocturnas. Es decir que si un espectador aprende a distinguir la luz y su tiempo, puede empezar a leer una historia física de la imagen (y del sonido), lo que conlleva visualizar la propia materia cambiante, ligada a las formas de registro y a los sistemas de revelado. Técnica, estética, tiempo, tópico, la historia del cine es un despliegue de formas, texturas e intereses yuxtapuestos que componen un estrato en el que se acumulan los avances de la técnica, la evolución del lenguaje y el estado de la propia materia de almacenamiento de la luz.

Cuando se decidió pasar algunos capítulos de *Sucesos argentinos* –uno de estos involucraba la propia historia del Festival en sus inicios–, lo más interesante no radicaba estrictamente en el documento en tanto que registro de comportamientos y lectura distanciada de un discurso afectado y oficial de aquel tiempo, por el que se intentaban ordenar simbólicamente las escenas del noticiero, sino en el sistema de registro, propio de una noción cinematográfica imposible de repetirse e imitar por los camarógrafos de hoy dedicados al registro de la actualidad. El documento óptico por antonomasia reside ahí en la misma concepción de registro, que revela una historia secreta e indirecta de la imagen y su composición. ¿Una arqueología de la imagen? Probablemente.

Si un festival de cine asume enteramente este ida y vuelta entre pasado y presente en sus tres posibles recorridos de tiempo, es decir, si se establecen genealogías entre poéticas, relaciones creativas entre temáticas y abordajes, y si se piensa en la historia física de la imagen, se apuesta entonces por una formación de la audiencia. Es decir, se intenta crear un público que pueda adquirir una capacidad de discernimiento en varios frentes, acaso una competencia crítica que le devuelva de a poco la autonomía a cada espectador, liberando un poco más la mirada, la cual siempre está en peligro ante regímenes audiovisuales que instalan formas de visibilidad y ocultamientos. Los festivales de cine tienen un potencial emancipador no del todo explorado, una dimensión política que es parte de una problemática mayor: la relación que mantenemos con las imágenes como signo de una forma de habitar el mundo.

IV

Vida en sombras (Llorenç Llobet-Gràcia, 1949) es una película hermosa, probablemente una de las películas más cinéfilas de la historia, propia del linaje al que pertenecen *Primer plano* (*Nema-ye nazdik*, Abbas Kiarostami, 1990), *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), *La vida útil* (Federico Veiroj, 2011), *Irma Vep* (Olivier Assayas, 1995) y *Why Don't You*

Play in Hell? (*Jigoku de naze warui*, Sion Sono, 2013). Después de unir esfuerzos con la Filmoteca Española y el laboratorio Deluxe Barcelona, y contar con la ayuda de Antònia y Beatriu Llobet y Núria Tressera, el hallazgo de una copia del film en 16 milímetros en el año 2007 permitió que la Filmoteca de Catalunya estrenara en el mes de septiembre de 2012 una versión restaurada de *Vida en sombras* en el Festival de San Sebastián. Dos meses después, el Festival de Cine de Mar del Plata la estrenaba en la Argentina.

El film dirigido por Llorenç Llobet-Gràcia tiene como protagonista al enorme Fernando Fernán Gómez, que aquí parece canalizar a Lawrence Oliver, por motivos que el film más tarde revelará. Su personaje nace literalmente en un parque de diversiones, en el que uno de los tantos números de atracciones consiste en la proyección de una película de los hermanos Louis y Auguste Lumière. La madre del protagonista dará a luz a su hijo durante una función, y quizás por eso ese niño llamado Carlos quedará signado para siempre por el acontecimiento: el cine, ese peculiar régimen de luz, será su pasión, la materia de su vida, su modo de estar en el mundo.

La historia de Carlos está dividida en episodios: nacimiento, niñez, juventud, vida adulta. En su niñez ir al cine será la actividad elegida; en su juventud empezará a escribir crítica cinematográfica; más tarde empezará a filmar (en este sentido, Llobet-Gràcia se adelanta en la ficción a todos los jóvenes turcos de *Cahiers du Cinéma* que pasarían tempranamente de la crítica al cine, habiendo decretado en ese pasaje la política de los autores, algo que el film anticipa con una sorprendente lucidez). La historia de Carlos, además, está atravesada por la historia de España. Será testigo de la Guerra Civil y sus primeras tomas pasarán por hacer un registro de esa desgracia política. En el medio de todo esto, Carlos contraerá matrimonio y en algún momento quedará viudo. La depresión que ese hecho traerá aparejado es genialmente resuelta frente al poder terapéutico del cine, cuando Carlos asiste a una función de *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940) en la sala que funciona al frente de su casa.

Sospecho que algunos de los espectadores del film de Llobet-Gràcia en Mar del Plata habrán podido encontrarse con un hermano en la pantalla. Ese hombre estaba proyectado de la butaca a la pantalla y viceversa. La experiencia del cine como una forma de mediación entre el movimiento de las imágenes que se suceden en la pantalla y la identidad móvil que las observa para encontrar –quizás– un lugar en el mundo es la retórica con la que uno puede explicar esa pasión conocida como cinefilia.

La historia del cine es para el cinéfilo una necesidad, una urgencia, una deuda. La necesidad de mirar lo que otros han visto y anunciado después como la existencia de un tesoro constituye un camino por recorrer. Los cinéfilos emiten signos para que otros sepan que algo los espera en un territorio olvidado, en un film perdido. Los rescates curatoriales saldan esa deuda y ponen a disposición una experiencia deseada que había sido negada. Pero aquí hay que distinguir un matiz: no se trata de un culto al pasado que haga de éste una fuente de legitimación, un depósito de la verdad de un arte. Frente a la farragosa proliferación de imágenes que no pertenecen ya solamente al cine, esa salida y encuentro con los muertos parece venerable. De ningún modo. El interés por el pasado del cine estriba siempre en ver si hay ahí una posibilidad para el presente, un camino para explorar. Cuando se quiere proteger una ontología de la imagen asociada a la proyección analógica, esto responde solamente a que no se desvanezca una forma de la experiencia, la cual, eventualmente, servirá para aprender a ver mejor las nuevas imágenes que pertenecen al cine de este presente digitalizado. El culto por el pasado es sospechoso, no menos que lo que suscita el entusiasmo desmedido y acrítico por el futuro y la presunta promesa de libertad puesta en el avance de la tecnología. Ídolos falsos.

Alguna vez tuve en mis manos el tercer acto de la película *Las estaciones* (*Vremena goda*, Artavazd Peleshian, 1975). Decía recién, el pasado, una cierta relación con él como fuerza que empuja el cine al presente y a su propio abismo. Se me ocurre lo siguiente: de la confrontación de *Las estaciones* y *Nuestro siglo* (*Mer dare*, Artavazd Peleshian, 1983), exhibidas imaginariamente en una próxima edición del Festival de Mar del Plata y en 35 milímetros, un cineasta de hoy puede llegar a entrever un camino del cine que todavía no ha sido recorrido. Sí, el pasado como una zona abierta y detenida que puede recomenzar. Sucede que lo que hizo Peleshian, por ejemplo, no tiene herederos. ¿No es hora de que en uno de esos rescates marplatenses se vea una película de ese director? Quizás entre el público esté sentado un cineasta joven que, frente a la percepción material de *Las estaciones*, se pregunte cómo puede hoy el cine digital recoger el desafío que dejó un maestro del pasado (que todavía vive) y vuelva entonces a poner en movimiento una poética de la imagen difícil de designar.

ANEXO

La memoria del cine argentino en el Festival de Mar del Plata [1]

Investigación en archivo y compilación: Micaela Gorojovsky y Daniela Kozak

Las primeras tentativas de sistematizar una historia del cine nacional datan de la década del 50, a partir de la publicación de los dos tomos de la *Historia del cine argentino* del periodista e investigador Domingo Di Núbila. Sin embargo, ya en el Festival de Mar del Plata de 1948 hubo valiosos antecedentes en este sentido, que dejaron pocos rastros. Los festivales de cine son eventos de naturaleza efímera, porque aunque son fundamentales para la cultura cinematográfica, no siempre queda un registro fiel de sus actividades. En el caso de Mar del Plata, la dispersión y fragmentación de la información sobre las actividades paralelas es notoria. Por eso esta sección reúne y ordena los datos hallados sobre todos los programas y eventos vinculados con la recuperación de la historia del cine argentino en las distintas ediciones del Festival.

En este anexo se detallan los ciclos retrospectivos que rescataron la obra de un director o de un actor, y también los ciclos de revisión programados en torno de temas específicos como, por ejemplo, la novela o el teatro argentino en el cine. Además, se incluyen los homenajes a numerosas figuras locales. En algunas ocasiones, esos homenajes estuvieron acompañados de proyecciones de películas; en otros casos consistieron en eventos especiales o recordatorios en las páginas del catálogo. Los esfuerzos del Festival por rescatar y narrar la historia del cine argentino se reflejaron también en las exposiciones dedicadas al pasado del cine nacional: muestras de cámaras y proyectores utilizados en la etapa inicial del cine argentino y exhibiciones de fotografías y afiches históricos.[2] Esa voluntad de recuperar la memoria cinematográfica también quedó plasmada en la publicación de numerosos libros, revistas, gacetas, diarios y folletos oficiales que trataron distintos aspectos de la historia del cine argentino.

Reconstruir este rompecabezas es una tarea compleja, porque no se ha podido encontrar en Buenos Aires hasta la fecha un único archivo que conserve toda la memoria institucional del Festival. Desde 1996, Mar del Plata cuenta con un completo catálogo en el que se detalla la programación de todas las secciones. Hay además mucha información disponible en las grillas de actividades, en el *Diario del Festival* y en las coberturas periodísticas. Pero en la primera etapa no hubo un catálogo, tal como lo entendemos hoy. A partir de 1959 hubo una revista oficial y desde la edición de 1960 el Festival también tuvo gacetas diarias, pero estas publicaciones no detallaban de manera exhaustiva todas las proyecciones y actividades paralelas. Como en las revistas de cine de la época, el foco estaba puesto en las películas de la competencia oficial, impregnadas del aura de la no-

1 En esta sección se recopilan las películas y actividades vinculadas con la historia del cine argentino en Mar del Plata. El concepto de *cine argentino* utilizado incluye las obras producidas en la Argentina, independientemente de la nacionalidad de los responsables de las mismas, y también la obra de directores argentinos producida en otros países.

2 A lo largo de la historia del Festival, se han utilizado alternativamente los términos *muestra*, *exhibición* o *exposición* para designar este tipo de actividades. En esta sección se ha optado por mantener la diferencia en la forma de nombrarlas, pese a la tentación de unificar todo en una sola categoría, por considerar que esto puede facilitar búsquedas futuras de información

vedad. Los medios masivos, en cambio, destinaban casi toda la atención a las visitas de las delegaciones extranjeras y, sobre todo, a la presencia de estrellas. En todos los casos, las llamadas *actividades culturales* (los ciclos retrospectivos, homenajes, encuentros y exposiciones) recibían menciones breves.

En el transcurso de esta investigación se han consultado y contrastado todas las fuentes a las que se ha podido acceder. La información aquí reunida surge de la revisión de las principales bibliotecas y hemerotecas de la ciudad de Buenos Aires, y en especial, de los archivos de instituciones públicas especializadas en cine como la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC) y el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken. También se han consultado las colecciones documentales de Cinemateca Argentina y Filmoteca Buenos Aires. Y, si bien existen libros y artículos dedicados a la historia del Festival de Mar del Plata, es la primera vez que se compila y ordena la información sobre las proyecciones y actividades del Festival vinculadas con la historia del cine argentino. En ese sentido, este anexo no pretende ser exhaustivo, sino apenas un punto de partida que deberá completarse en investigaciones futuras, a medida que otros investigadores puedan acceder a fuentes de las que, hasta la fecha, no hay un registro oficial. Al reconstruir la forma en que Mar del Plata rescató el pasado del cine nacional, esta sección busca recuperar, también, una parte de la memoria institucional del Festival.

Festival del Cine Argentino - 16 al 22 de marzo de 1948 [3]

• "Exposición del Cine Argentino" en el hall del Hotel Provincial. Los estudios montaron stands en los que se contaba la historia de cada productora desde los inicios. Como parte de esta exposición, se exhibieron cámaras y proyectores de la colección de Pablo Ducrós Hicken, utilizados en la etapa inicial del cine en la Argentina. Esta colección incluía por ejemplo, los modelos de cámaras de Pathé Frères utilizados en los rodajes de *El fusilamiento de Dorrego* (Mario Gallo, 1910) y *Amalia* (Enrique García Velloso, 1914).

• Conferencia del escritor y guionista Josué Quesada, pionero del cine mudo, sobre los orígenes del cine argentino.

▣

Primer Festival Cinematográfico Internacional de Mar del Plata - 8 al 14 de marzo de 1954

• Muestra a cargo de Pablo Ducrós Hicken dedicada a la historia del cine en el hall del Auditorium. La muestra acompañó las proyecciones del Festival y se mantuvo hasta un mes después de terminado el evento.

▣

3 El primer Festival fue una muestra no competitiva de cine argentino organizada por el Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, a cargo de Domingo Mercante, a partir de la iniciativa de Luis César Amadori. La organización también contó con la colaboración de varias productoras de cine. Esta edición nunca se ha incluido dentro de la cronología de los festivales de Mar del Plata.

I Festival Cinematográfico Internacional de Mar del Plata - 13 al 20 de marzo de 1959 [4]

• Muestra de fotografías de Annemarie Heinrich en los salones del Hotel Provincial. En la década del 40, la fotógrafa se especializó en retratos de las estrellas del cine argentino. La exposición ofreció 247 fotografías que construían un relato visual de la historia del cine local.

• Muestra de 131 fotografías históricas del cine argentino desde los inicios en 1897 hasta 1931 en el hall del Hotel Provincial. La muestra, organizada por el Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino, estuvo acompañada por documentos y por un catálogo publicado por el Festival y el Centro para la ocasión: *Cine argentino (1897-1931). Catálogo de la exposición retrospectiva* (1959).

• Edición de una revista especial sobre el Festival Internacional de Cine, a cargo de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina, organizadora del evento. La edición contó con la colaboración del Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino. En esa publicación hay una clara voluntad de construir un relato histórico sobre el cine argentino, con notas dedicadas a los pioneros del cine mudo, a las estrellas y a los noticieros cinematográficos, además de otras sobre la historia de los laboratorios, de los distribuidores y de los exhibidores locales.

• Ciclo retrospectivo "Momentos del cine argentino" en el Auditorium y en el Piso de Deportes del Casino. El ciclo, presentado por Cinemateca Argentina, incluyó siete programas distintos:
- I. "Del mudo al sonoro"
Se proyectaron fragmentos de *Cinematografía parlante* (Eugenio Py, 1907), *Noticiario* (Henri Lepage, 1910), *La creación del himno* (Mario Gallo, 1909), *Nobleza gaucha* (Humberto Cairo, Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera, 1915), *Aventuras de Pancho Talero* (Arturo Lanteri, 1929) y *Muñequitas porteñas* (José A. Ferreyra, 1931), y la versión completa de *Monte criollo* (Arturo S. Mom, 1935).
- II. "Lo social"
Se proyectaron fragmentos de *Nosotros... los muchachos* (Carlos Borcosque, 1940), *Con el sudor de tu frente* (Román Viñoly Barreto, 1950), *Suburbio* (León Klimovsky, 1951) y *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952), y *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939) en versión completa en copia nueva.
- III. "Tonos de comedia"
Se proyectaron fragmentos de *La fuga* (Luis Saslavsky, 1939), *Los martes orquídeas* (Francisco Mugica, 1941), *Esposa último modelo* (Carlos Schlieper, 1950) y *Ayer fue primavera* (Fernando Ayala, 1955), y la versión completa de *Así es la vida* (Francisco Mugica, 1939).
- IV. "El carácter nacional"
Se proyectaron fragmentos de *Viento norte* (Mario Soffici, 1937), *Malambo* (Alberto de Zavalía, 1942) y *Caballito criollo* (Ralph Pappier, 1953), y *La guerra gaucha* (Lucas Demare, 1942) en versión completa en copia nueva.

4 Luego del derrocamiento de Juan Domingo Perón en 1955, la crítica especializada minimizó la importancia cinematográfica del Festival de 1954 por considerarlo meramente propagandístico. Como el regreso del Festival en 1959 fue una iniciativa de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina (ACCA), los críticos (y organizadores del evento) lo eliminaron de la cronología. La edición de 1954 recuperó su lugar en la historia del Festival con el regreso del evento en 1996 (al que se le asignó el número XII).

- V. "El aporte del teatro"
Se proyectaron fragmentos de *Bodas de sangre* (Edmundo Guibourg, 1938), *Casa de muñecas* (Ernesto Arancibia, 1943) y *Donde mueren las palabras* (Hugo Fregonese, 1946), y *La dama duende* (Luis Saslavsky, 1945) en versión completa.
- VI. "El acento popular"
Se proyectaron fragmentos de *Tango* (José Moglia Barth, 1933), L*os muchachos de antes no usaban gomina* (Manuel Romero, 1937) y *Del otro lado del puente* (Carlos Rinaldi, 1953), y *Pelota de trapo* (Leopoldo Torres Ríos, 1948) en versión completa en copia nueva.
- VII. "Vinculación con la literatura"
Se proyectaron fragmentos de *Juvenilia* (Augusto César Vatteone, 1943), *Los verdes paraísos* (Carlos Hugo Christensen, 1947) y *El túnel* (León Klimovsky, 1952), y *El crimen de Oribe* (Leopoldo Torres Ríos y Leopoldo Torre Nilsson, 1950) en versión completa en copia nueva.

II Festival Cinematográfico Internacional de Cine de Mar del Plata - 8 al 17 de marzo de 1960

• Ciclo retrospectivo "La novela argentina en el cine", organizado con la colaboración de Cinemateca Argentina y el Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino. Se proyectaron cinco programas distintos. El primero incluyó fragmentos de las películas *Amalia* (José Moglia Barth, 1936) y *Nacha Regules* (Luis César Amadori, 1950), y *Los caranchos de Florida* (Alberto de Zavalía, 1938) en versión completa. El segundo programa incluyó fragmentos de *El último perro* (Lucas Demare, 1956) y *El Capitán Pérez* (Enrique Cahen Salaberry, 1946), y la versión completa de *Barrio gris* (Mario Soffici, 1954). El tercero incluyó fragmentos de *La guerra gaucha* (Lucas Demare, 1942) y *Rosaura a las diez* (Mario Soffici, 1958), y *Los tallos amargos* (Fernando Ayala, 1956) en versión completa. El cuarto programa incluyó fragmentos de *Juvenilia* (Augusto César Vatteone, 1943) y *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952), y *El crimen de Oribe* (Leopoldo Torres Ríos y Leopoldo Torre Nilsson, 1950) en versión completa. El quinto programa incluyó fragmentos de *Los isleros* (Lucas Demare, 1951) y *La casa del ángel* (Leopoldo Torre Nilsson, 1957), y *El túnel* (León Klimovsky, 1952) en versión completa.[5]

• Conferencias y mesas redondas con escritores vinculados a través de las adaptaciones literarias al cine nacional, con el objetivo de acompañar el ciclo retrospectivo sobre la novela argentina en el cine. El Festival publicó junto al Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino el folleto *La novela argentina en el cine* (1960).

• Muestra retrospectiva sobre el cine de animación organizada por Cinemateca Argentina y el Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino.

5 La composición de las funciones surge de la información proporcionada por el folleto *La novela argentina en el cine*, publicado para el Festival por el Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino. Sin embargo, en la revista oficial del Festival también figuran otros títulos como parte del ciclo, aunque no se ha podido confirmar si efectivamente se proyectaron. Los títulos son: *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939), *El inglés de los güesos* (Carlos Hugo Christensen, 1940), *Su mejor alumno* (Lucas Demare, 1944), *Días de odio* (Leopoldo Torre Nilsson, 1954), *El jefe* (Fernando Ayala, 1958), *Fin de fiesta* (Leopoldo Torre Nilsson, 1960) y *Una excursión a los indios ranqueles* (probablemente se refiere a *Viento norte*, película de Mario Soffici de 1937, basada en el libro de Lucio Mansilla).

• Edición de una revista oficial del Festival a cargo de la Comisión Permanente de Festivales Internacionales. Incluyó notas de Jorge Miguel Couselo y Rolando Fustiñana (Roland) sobre el cine mudo y sobre los inicios del cine sonoro argentino. Además, en esta edición comenzó a publicarse diariamente la *Gaceta del Festival*, que también incluiría ocasionalmente notas dedicadas a la historia del cine nacional e incluso a la historia del propio Festival.

III Festival Internacional de Cine de Mar del Plata - 8 al 17 de enero de 1961

• Ciclo retrospectivo dedicado al director Mario Soffici, organizado por Cinemateca Argentina. Se proyectaron las películas *Prisioneros de la tierra* (1939), *Tres hombres del río* (1943), *El extraño caso del hombre y la bestia* (1951) y *Rosaura a las diez* (1958).

• Publicación del folleto *Mario Soffici* (1961), a cargo del Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino y del Festival, para acompañar el ciclo retrospectivo.

IV Festival Internacional de Cine de Mar del Plata - 21 al 31 de marzo de 1962

• Homenaje al director José A. Ferreyra. Se proyectaron *Puente Alsina* (1935) y fragmentos de *Muñequitas porteñas* (1931).[6]

• Publicación del folleto *José Agustín Ferreyra* (1962) para acompañar este homenaje, a cargo del Festival y del Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino.

• Homenaje a Horacio Quiroga. Al cumplirse veinticinco años de su muerte, la *Gaceta del Festival* Nº3 publicó una nota de homenaje al escritor y crítico cinematográfico. El III Encuentro de Teóricos se ocupó de distintos aspectos de la crítica cinematográfica, incluida su historia. Cada sesión estuvo dedicada a la memoria de un importante crítico fallecido. Una de ellas se dedicó a Quiroga. Además, los cronistas, críticos y comentaristas de cine marplatenses decidieron instaurar el Premio Horacio Quiroga a otorgar a una de las películas en competencia en el Festival.

• Exposición fotográfica "Seis décadas de cine argentino", organizada para el Festival por la Dirección General de Cultura del Ministerio de Justicia y Educación de la Nación con la colaboración del Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino. La muestra se acompañó con la edición de un folleto.

6 El primer volumen del libro *Historia del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata* consigna también la existencia de ciclos retrospectivos dedicados a los directores argentinos Manuel Romero, Carlos Schlieper y Leopoldo Torres Ríos, pero esta información no ha podido ser confirmada a partir de ninguna de las fuentes oficiales y no oficiales consultadas para esta investigación. Neveleff, Julio, Monforte, Miguel y Ponce de León, Alejandra, *Historia del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata*, Volumen I, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2013, p. 240.

V Festival Internacional de Cine de Mar del Plata - 13 al 23 de marzo de 1963

• "Muestra retrospectiva del cortometraje argentino". Se proyectaron, entre otros cortos, *Buenos Aires* (David José Kohon, 1958), *Torres Agüero* (Enrique Dawi, 1958), *Estadio* (Juan Berend, 1959), *El río burlado* (Julio Andrés Rosso, 1958) y *Los anclados* (Fuad Quintar, 1962).

▣

VI Festival Cinematográfico Internacional de la República Argentina - 1 al 9 de abril de 1964

• "Muestra de cine científico". Hubo funciones organizadas junto con el Instituto de Actividades Culturales de la Universidad de Buenos Aires (UBA) en las que se exhibieron cortometrajes –algunos de ellos argentinos– de temática científica y tecnológica.

▣

VII Festival Internacional de Cine de Mar del Plata - 16 al 26 de marzo de 1965

• Celebración del quincuagésimo aniversario de *Nobleza gaucha* (Humberto Cairo, Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera, 1915). Exhibición de la película precedida de un panorama de la producción cinematográfica mundial en 1915.

• "Muestra de cine científico", con exhibición de material de la UBA.

• Encuentro de Teóricos, dedicado a discutir la "misión cultural del cine". En el marco del Encuentro se reunieron representantes de distintas cinematecas y se creó la Unión de Cinematecas de América Latina (UCAL).

▣

VIII Festival Internacional de Cine de Mar del Plata - 2 al 12 de marzo de 1966

• Exposición de fotografías sobre las ediciones anteriores del Festival. [7]

▣

IX Festival Internacional de Cine de Mar del Plata - 6 al 16 de marzo de 1968

• Encuentro Regional de Cinematecas con representantes de instituciones de Brasil, Chile, Uruguay, Perú, Paraguay y Argentina para discutir sobre la conservación del patrimonio fílmico.

▣

7 El diario *El Mundo* también informó acerca de la publicación de un folleto sobre la historia de las siete ediciones previas del Festival, pero esto no se ha podido confirmar. Véase Anónimo, "Actividad cultural paralela", *Diario El Mundo*. Argentina, 8 de marzo de 1966, s/p.

X Festival Internacional de Cine de Mar del Plata - 5 al 15 de marzo de 1970

• "Muestra retrospectiva de cine argentino". Se proyectaron las películas *Historia de una noche* (Luis Saslavsky, 1941), *Juvenilia* (Augusto César Vatteone, 1943), *La dama duende* (Luis Saslavsky, 1945), *Ayer fue primavera* (Fernando Ayala, 1955), *La casa del ángel* (Leopoldo Torre Nilsson, 1957), *El jefe* (Fernando Ayala, 1958), *He nacido en Buenos Aires* (Francisco Mugica, 1959), *La patota* (Daniel Tinayre, 1960), *Un guapo del 900* (Leopoldo Torre Nilsson, 1960), *Los viciosos* (Enrique Carreras, 1962) y *Buenas noches, Buenos Aires* (Hugo del Carril, 1964).

• Exposición en homenaje al Festival de los fotógrafos argentinos Roatta y Rigio en la Dirección Municipal de Turismo, frente al Casino.

• Muestra en el Auditorium sobre cine argentino. En uno de los stands, bajo el título de "Una película bien argentina", se exhibieron accesorios utilizados en distintas películas por grandes actores a lo largo de la historia del cine nacional.

XII Festival Internacional de Cine de Mar del Plata - 7 al 16 de noviembre de 1996 [8]

• Homenaje a María Luisa Bemberg. Proyección de la película *De eso no se habla* (1993).

• Homenaje a Libertad Lamarque en el Teatro Colón (Mar del Plata). Antes de la proyección de *Madreselva* (Luis César Amadori), la película que protagonizó en 1938, Lamarque cantó una estrofa del tango homónimo.

XIII Festival Internacional de Cine de Mar del Plata - 13 al 22 de noviembre de 1997

• Homenaje a Carlos Hugo Christensen. Se proyectaron las películas *Safo, historia de una pasión* (1943), *El ángel desnudo* (1946), *Los pulpos* (1947), *No abras nunca esa puerta* (1952), *Si muero antes de despertar* (1952), *Armiño negro* (1953), *Crónica de una ciudad amada* (*Cronica da cidade amada*, 1963) y *La intrusa* (*A intrusa*, 1979).

• Tributo a María Herminia Avellaneda. Se proyectó la película *Juguemos en el mundo* (1971).

• Tributo a Narciso Ibáñez Menta. Se proyectó *La bestia debe morir* (Román Viñoly Barreto, 1952).

• Ciclo de Cine y Literatura. Se proyectaron las películas *Castigo al traidor* (Manuel Antin, 1966), *La chica del lunes* (Leopoldo Torre Nilsson, 1967) y *La peste* (Luis Puenzo, 1992). La sección estuvo acompañada por una serie de charlas sobre el tema.

8 Entre 1971 y 1995 no hubo Festival de Mar del Plata. El regreso del Festival en 1996 corrigió la cronología para volver a incluir en la historia del evento al primer Festival Internacional, realizado en 1954.

• "Muestra Itinerante del Cine Argentino" en el hall del Auditorium, presentada por el INCAA y la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires, con material aportado por Cinemateca Argentina, la Universidad Nacional de Lomas de Zamora y el coleccionista Roberto Di Chiara. La exposición incluyó afiches originales, fichas técnicas y críticas periodísticas de películas argentinas. Se exhibieron fotografías de actores del cine argentino y se instalaron computadoras para consultar la edición ampliada del CD-ROM *El cine argentino: 1933-1997*, publicado por Cinemateca Argentina. En la Sala Gregorio Nachman se exhibieron los documentales de Guillermo Fernández Jurado *Imágenes del pasado* (1961) y *El tango en el cine* (1979) y, también, *Homenaje al cine argentino*, de Gerardo Vallejo.

▣

XIV Festival Internacional de Cine de Mar del Plata - 12 al 21 de noviembre de 1998

• Entrega de premios Homenaje a Amelia Bence y Juan José Saer.

▣

XV Festival Internacional de Cine de Mar del Plata - 18 al 27 de noviembre de 1999

• Retrospectiva dedicada a Leonardo Favio. Se proyectaron las películas *Crónica de un niño solo* (1965), *El romance del Aniceto y la Francisca* (1967), *El dependiente* (1969), *Juan Moreira* (1973), *Nazareno Cruz y el lobo* (1975), *Soñar, soñar* (1976) y *Gatica, el mono* (1993).

▣

XVI Festival Internacional de Cine de Mar del Plata - 8 al 17 de marzo de 2001

• Homenaje a Bárbara Mugica. Se proyectó la película *Las ratas* (Luis Saslavsky, 1963).

• Homenaje a Fernando Ayala. Se proyectó la película *El jefe* (1958).

• Homenaje a Los Cinco Grandes del Buen Humor. Se proyectó en copia nueva *Locuras, tiros y mambo* (Leo Fleider, 1951).

• *Películas de colección*. Se proyectaron *Mosaico criollo* (Eleuterio Iribarren, 1929), rescatada y restaurada por APROCINAIN, y *Rosaura a las diez* (Mario Soffici, 1958) en copia nueva.

• "Homenaje a las Protagonistas del Cine Argentino", organizado por la sección *La mujer y el cine*. Se reunió en el Teatro Colón a actrices jóvenes con estrellas de otras épocas del cine nacional como Isabel Sarli, Graciela Borges, Elsa Daniel, María Duval, Susana Freyre, Adriana Bianco, Susana Canales, María Aurelia Bisutti y otras. Las actrices jóvenes interpretaron una escena de *Mujeres que trabajan* (Manuel Romero, 1939) y luego se proyectaron escenas de la película. También se vio el video *Actrices, soporte de sueños*, compilado por Clara Zappettini, con fragmentos de películas protagonizadas por actrices del cine nacional.

XVII Festival Internacional de Cine de Mar del Plata - 7 al 16 de marzo de 2002

• Retrospectiva y homenaje en el Auditorium a Leopoldo Torre Nilsson. Se presentó su novela inédita *El día del imperio* y se proyectaron las películas *El crimen de Oribe* (1950), *El hijo del crack* (1953), *Días de odio* (1954), *La tigra* (1953), *Para vestir santos* (1955), *Graciela* (1956), *El protegido* (1956), *La casa del ángel* (1957), *El secuestrador* (1958), *La caída* (1959), *Fin de fiesta* (1960), *Un guapo del 900* (1960), *La mano en la trampa* (1961), *Piel de verano* (1961), *Setenta veces siete* (1962), *Homenaje a la hora de la siesta* (1962), *La terraza* (1963), *El ojo que espía* (1964), *Once Upon a Tractor* (1965), *La chica del lunes* (1967), *Los traidores de San Ángel* (1967), *Martín Fierro* (1968), *El santo de la espada* (1970), *Güemes, la tierra en armas* (1971), *La maffia* (1972), *Los siete locos* (1973), *Boquitas pintadas* (1974), *El pibe cabeza* (1975), *La guerra del cerd*o (1975) y *Piedra libre* (1976). También se proyectaron los cortometrajes *El muro* (1947) y *Los árboles de Buenos Aires* (1957). [9]

• "Historias de la Revolución". Entre otras películas latinoamericanas, se proyectaron las argentinas *Tire dié* (AAVV, 1958-1960), *Los que trabajan* (Nemesio Juárez, 1964), *El camino hacia la muerte del "Viejo" Reales* (Gerardo Vallejo, 1968), *La hora de los hornos* (Fernando Solanas, 1966-1968), *El ejército* (Nemesio Juárez, 1969), *Ya es tiempo de violencia* (Enrique Juárez, 1969) y *Los traidores* (Raymundo Gleyzer, 1973).

• *Películas de colección*. Se proyectó *Así nace una película argentina* (Arturo S. Mom, 1948), restaurada por APROCINAIN.

• Homenaje a Beatriz Guido. Mesa redonda dedicada a la obra de la escritora y guionista argentina.

• Premio a la trayectoria actoral a Cipe Lincovsky.

• "Amores de películas. Homenaje a los protagonistas". La sección *La mujer y el cine* rindió un homenaje en el Teatro Colón a los actores y actrices que han encarnado a las parejas más populares del cine argentino.

• Homenaje al director Lucas Demare.

XVIII Festival Internacional de Cine de Mar del Plata - 6 al 15 de marzo de 2003

• Homenaje a Narciso Ibáñez Serrador en la sección *Cerca de lo oscuro*. Se proyectaron las películas españolas *La residencia* (1969) y *¿Quién puede matar a un niño?* (1976), y el mediometraje *El televisor* (1974). [10]

9 Leopoldo Torre Nilsson ya había recibido numerosos homenajes, pero la retrospectiva que ofreció el Festival en 2002 fue la más completa, ya que abarcó sus veintinueve largometrajes, un mediometraje y dos de sus tres cortos (el tercero, *Precursores de la pintura argentina*, producido por el INC, está perdido). La retrospectiva incluyó la película *Once Upon a Tractor*, producida por la UNESCO en 1965, que sólo se había proyectado una vez en la televisión estadounidense en septiembre de 1965 en la cadena ABC y nunca se había visto en la Argentina. A partir de la copia en 35 milímetros guardada en la biblioteca audiovisual de la UNESCO, la ONU hizo una copia en Betacam que envió al Festival.

10 Narciso Ibáñez Serrador nació en Uruguay y desarrolló gran parte de su carrera en España, pero tuvo una

• *Películas de colección*. "Los films de Miguel Bejo". Se proyectaron *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* (Miguel Bejo, 1971) y *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas* (Miguel Bejo, 1979). El propio Bejo trajo desde Francia las copias en 16 milímetros de sus películas.

• *Películas de colección*. Se proyectaron *Apenas un delincuent*e (Hugo Fregonese, 1949), restaurada por APROCINAIN, y *Los venerables todos* (Manuel Antin, 1962).

XIX Festival Internacional de Cine de Mar del Plata - 11 al 20 de marzo de 2004

• *Películas de colección*. Se proyectaron los siguientes títulos, restaurados por el Festival y APROCINAIN: *Hasta después de muerta* (Ernesto Gunche, Eduardo Martínez de la Pera, 1916), *Mi alazán tostao* (Nelo Cosimi, 1922), *Escala en la ciudad* (Alberto de Zavalía, 1935), *Explosivo 008 - Dr. Recalde, penalista* (James Bauer, 1940), *El curandero* (Mario Soffici, 1955), *El último perro* (Lucas Demare, 1956), *Horizontes de piedra* (Román Viñoly Barreto, 1956) y *Los jóvenes viejos* (Rodolfo Kuhn, 1962).

• Homenaje a Fernando Birri, que recibió un premio Astor de Oro a la trayectoria. Se proyectaron *Immagini popolari siciliane sacre e profane* (1952), *Tire dié* (AAVV, 1958-1960), *Buenos días, Buenos Aires* (1960), *Los inundados* (1961), *La pampa gringa* (1963), *Castagnino, diario romano* (1967), *Rafael Alberti, un ritratto del poeta fatto da Fernando Birri* (1983), *Remitente: Nicaragua –carta al mundo–* (1984), *Mio figlio il Che, un ritratto di familia di don Ernesto Guevara* (1985), *Un señor muy viejo con unas alas enormes* (1988), *Che ¿muerte de la utopía?* (1997) y *El siglo del viento* (1999). También se incluyó *Compañero Fernando* (Nicolás Amoroso, 1981).

• Muestras "Cuadernos de Bitácora" y "Birri-Roma". En el Museo de Arte Juan Carlos Castagnino, se exhibió la muestra "Cuadernos de Bitácora", que incluyó dibujos hechos en colaboración entre Birri y Antonio Eligio, y la muestra "Birri-Roma", con fotografías del director tomadas por el fotógrafo argentino Roberto Graziano.

• Homenaje "Treinta años de dos jóvenes clásicos". Se proyectaron *La Patagonia rebelde* (Héctor Olivera, 1974) y *La tregua* (Sergio Renán, 1974) en copias nuevas.

• *Cerca de lo oscuro*. Como parte del homenaje al actor español Paul Naschy, se proyectó la película *La noche de Walpurgis* (España, 1970), del director argentino León Klimovsky.

• *Cerca de lo oscuro*. Esta sección ofreció varios programas dedicados a la producción en video desde 1994 de productoras y directores argentinos independientes. En el "Programa Ernesto Aguilar" se proyectó *El planeta de los hippies* (1994-1996). En el "Programa Grupo Crepusculum" se proyectaron *Alma* (1999), *Nathan: El peluche asesino* (2000), *Nathan: El taladro del horror* (2000), *Nathan: Programación maldita* (2000), *Bar Imperial* (2001), *Tu fantasía o la mía* (2002), *O* (2002), *Pinchame* (2003) y *Gambeteando la vida* (2004). El "Programa Domínguez Sarmiento" incluyó *Reel Fat Girl in Ohio 2k4* (2003), *Girl Boy* (2003) y *Behind the Bullets* (2003). En el "Programa Farsa Producciones" se proyectaron *No-pizza* (1999),

importante incidencia en la producción audiovisual argentina. Junto con su padre, Narciso Ibáñez Menta, marcó un hito de la televisión con el ciclo *Obras maestras del terror.*

Plaga Zombie: Zona mutante (2001), *Señor Monforte, debo comunicarle que le queda un minuto de vida* (2001), *Cuarto largo de Farsa* (2003), *Noin* (2003), *Mucho zombie y pocas nueces* (2004) y *Cinebasura* (2004). En el "Programa Alexis Puig" se pudo ver *Devórame otra vez* (1997), *No muertos* (1998) y *El barril de amontillado* (2003). En el "Programa Screaming Mad Crampi" se vieron *Run Run, Bunny!* (2003) y *Toxicbox* (2003). El "Programa Juan Cruz Varela" incluyó *El hombre de la bolsa* (1997) y *Carne crecida* (2003). Y en el "Programa Daniel de la Vega" se pudo ver *Sueño profundo* (1997), *La última cena* (1999) y *El martillo* (2003).

• Homenaje a Héctor Babenco. El director recibió el premio Astor a la trayectoria y se proyectó *Carandirú* (2003) en la ceremonia de apertura.

• Homenaje a Fernando "Pino" Solanas. El director recibió el premio Astor a la trayectoria y se proyectó *Memoria del saqueo* (2004).

XX Festival Internacional de Cine de Mar del Plata - 10 al 20 de marzo de 2005

• Retrospectiva dedicada a Hugo del Carril, presentada por APROCINAIN. Se proyectaron *Historia del 900* (1949), *Surcos de sangre* (1950), *El negro que tenía el alma blanca* (1951), *Las aguas bajan turbias* (1952), *La Quintrala* (1955), *Más allá del olvido* (1956), *Una cita con la vida* (1958), *Culpable* (1960), *Amorina* (1961), *La sentencia* (1964), *Buenas noches, Buenos Aires* (1964) y *Yo maté a Facundo* (1975).

• Retrospectiva de cine de animación. La sección *Vitrina argentina* incluyó un recorrido histórico por las producciones argentinas más importantes del género con la proyección del mediometraje *Reel histórico de animación* (Raúl Manrupe, 2005). Además, se proyectó el documental *¿Conoce usted el mundo animado de Bras?* (Pablo Rodríguez Jáuregui, 2000).

• Homenaje a Jorge Prelorán, que recibió el Astor de Oro a la trayectoria. Se proyectaron *Chucalezna* (1968), *Hermógenes Cayo* (1969), *Medardo Pantoja* (1969), *Araucanos de Ruca Choroy* (1970), *La iglesia de Yavi* (1972), *Cochengo Miranda* (1975), *Zulay frente al siglo XXI* (1992), *Mi tía Nora* (1983) y *Obsesivo* (1994).

• Homenaje a Susana Campos en la sección *La mujer y el cine*. Se proyectó *Hombre de la esquina rosada* (René Mugica, 1962) en copia nueva.

• Homenaje y proyección de la película *Esperando la carroza* (Alejandro Doria, 1985) a veinte años de su estreno.

• "La gran fiesta del cine argentino". El evento incluyó varios reconocimientos y homenajes. Se celebraron los veinte años de *Esperando la carroza*, se entregó el Astor de Oro a la trayectoria a Federico Luppi, se rindieron homenajes a Niní Marshall, a Luis Sandrini a cien años de su nacimiento, a Armando Bó y a Hugo del Carril. Y se distinguió a Isabel Sarli y Leonardo Favio.

• Homenaje a la película *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985) en la noche inaugural.

• Homenaje a Salvador Sammaritano, con la proyección del corto francés *Entreacto* (*Entr'acte*, René Clair, 1924) y la entrega de una escultura con el logo del Festival en reconocimiento a su trayectoria. [11]

• Muestra de afiches de cine del coleccionista Juan Carlos de la Torre en el Auditorium.

XXI Festival Internacional de Cine de Mar del Plata - 9 al 19 de marzo de 2006

• Retrospectiva dedicada a José Martínez Suárez. Se proyectaron *El crack* (1960), *Dar la cara* (1962), *Los chantas* (1975), *Los muchachos de antes no usaban arsénico* (1975) y *Noches sin lunas ni soles* (1985). El director recibió el Astor de Oro a la trayectoria.

• Homenaje "50 años de imagen y sonido del cine argentino. El cine secreto de Alfredo Murúa". El programa incluyó el material más significativo de la colección de Murúa, rescatada por el INCAA y APROCINAIN: una canción inédita de Libertad Lamarque, la inauguración del cine Ópera de Buenos Aires, el primer cortometraje de Mario Soffici, *Noche federal* (1932), imágenes del rodaje de *Ayúdame a vivir* (José A. Ferreyra, 1936), *Loco lindo* (Arturo S. Mom, 1936), *De la sierra al valle* (Antonio Ber Ciani, 1938) y un comercial de sombreros.

• Homenaje y proyección de *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), a veinte años de recibir el Oscar a la mejor película extranjera. El director Luis Puenzo recibió el Astor de Oro a la trayectoria.

• Homenaje a directores y técnicos desaparecidos durante la dictadura en el Hotel Hermitage. Se proyectaron *Ya es tiempo de violencia* (Enrique Juárez, 1969) y *Me matan si trabajo y si no trabajo me matan* (Raymundo Gleyzer, 1974).

• Homenaje a la Ley de Cine, promulgada en 1994, por su importancia para el desarrollo de la industria cinematográfica argentina, acompañado de una ponencia a cargo de directores y productores en el Hermitage.

• Homenaje a Ricardo Darín. El actor recibió el Astor de Oro por su destacada presencia en el cine nacional.

• "Homenaje a los 20 años de Cine Ojo". Se proyectó el documental *Jaime de Nevares. Último viaje* (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, 1995).

• Homenaje al crítico uruguayo Homero Alsina Thevenet. Se proyectó *Juventud, divino tesoro* (Sommarlek, Ingmar Bergman, 1951).

11 En el catálogo no figura *Entreacto* sino *Un chant d'amour* (Jean Genet, 1950). Sammaritano había elegido este corto para su homenaje, pero a último momento los organizadores del Festival decidieron reemplazarlo porque el corto de Genet contiene imágenes sexuales explícitas.

• "Homenaje Stoessel". Se proyectó *Expedición Argentina Stoessel* (película procesada y editada en el laboratorio de Federico Valle en 1928). La copia fue restaurada por Cinemateca Argentina en cooperación con The Library of Congress de Estados Unidos. Se proyectó con música en vivo de Axel Krygier y Manu Schaller.

• Homenaje a Fernando Birri en su carácter de cofundador, junto con Gabriel García Márquez, de la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños (Cuba), que cumplió veinte años. Birri recibió una placa destinada a la Escuela.

• Homenaje al director Tristán Bauer. Proyección de la película *Iluminados por el fuego* (2005).

XXII Festival Internacional de Cine de Mar del Plata - 8 al 18 de marzo de 2007

• Homenaje a la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC). Mesa redonda con directores y productores egresados de la institución. Se proyectó un cortometraje sobre la Escuela.

• Homenajes a Gustavo Santaolalla, Lita Stantic, Norma Aleandro y Gogó Andreu, que recibieron el premio Astor de Oro a la trayectoria.

• Homenaje a Eduardo Mignogna. Se proyectó un corto sobre su actividad cinematográfica realizado por el Festival y la película *Sol de otoño* (1996).

• Homenaje a Fabián Bielinsky. Se proyectó un corto sobre su actividad cinematográfica realizado por el Festival y la película *Nueve reinas* (2000).

• Homenaje al músico y compositor Emilio Balcarce. Proyección del documental *Si sos brujo, una historia de tango* (Caroline Neal, 2005).

• *Caloi en su tinta*. La sección de animación incluyó un programa de veintinueve cortometrajes argentinos realizados entre 2001 y 2007.

• "Cine y Pensamiento". A partir de este ciclo de charlas realizado durante el Festival, se publicó el libro *Cine y pensamiento. Las charlas de Mar del Plata* (2007).

XXIII Festival Internacional de Cine de Mar del Plata - 6 al 16 de noviembre de 2008

• *Revisión: Alrededor de Borges*, curada por Edgardo Cozarinsky. Se proyectaron las películas *Hombre de la esquina rosada* (René Mugica 1962), *Borges* (Luis Ángel Bellaba, 1964), *Borges, un destino sudamericano* (José Luis Di Zeo, 1975), *La espera* (Fabián Bielinsky, 1983), *Zunz* (Alejandro Angelini, 1997) y *Psycho x Borges* (Graciela Taquini, 1999).

• *Revisión: Antología de cómicos argentinos*. Se proyectaron las películas *Hasta después de muerta* (Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera, 1916), *Noches de Buenos Aires* (Manuel Romero, 1935), *Radio Bar* (Manuel Romero, 1936), *Caprichosa y millonaria* (Enrique Santos Discépolo, 1940), *Flecha de oro* (Carlos Borcosque, 1940), *Hay que educar a Niní* (Luis César Amadori, 1940), *La quinta calumnia* (Adelqui Millar, 1941), *La danza de la fortuna* (Luis Bayón Herrera, 1944), *Cuidado con las imitaciones* (Luis Bayón Herrera, 1948), *Los secretos del buzón* (Catrano Catrani, 1948), *El hermoso Brummel* (Julio Saraceni, 1951), *El negoción* (Simón Feldman, 1959), *Tato siempre en domingo* (Horacio Parisotto, 1962), *Viendo a Biondi* (María Inés Andrés, 1965), *El turista* (Enrique Cahen Salaberry, 1963), *Canuto Cañete y los cuarenta ladrones* (Leo Fleider, 1964), *La herencia* (Ricardo Alventosa, 1964) y *Las mujeres son cosa de guapos* (Hugo Sofovich, 1981).

• *Revisión: Juego de escena. El teatro argentino en el cine*. Se proyectaron *Los tres berretines* (Equipo Lumiton, 1933), *Mateo* (Daniel Tinayre, 1937), *Esposa último modelo* (Carlos Schlieper, 1950), *Lo que le pasó a Reynoso* (Leopoldo Torres Ríos, 1937), *Marta Ferrari* (Julio Saraceni, 1956), *Procesado 1040* (Rubén W. Cavallotti, 1958), *Los de la mesa 10* (Simón Feldman, 1960), *Un guapo del 900* (Leopoldo Torre Nilsson, 1960), *El centroforward murió al amanecer* (René Mugica, 1961), *El reñidero* (René Mugica, 1965), *La fiaca* (Fernando Ayala, 1969), *La nona* (Héctor Olivera, 1979) y *País cerrado, teatro abierto* (Arturo Balassa, 1989).

• *Rescates*. Se proyectaron las películas argentinas *La ley que olvidaron* (José A. Ferreyra, 1938), *El jefe* (Fernando Ayala, 1958), *El camino hacia la muerte del "Viejo" Reales* (Gerardo Vallejo, 1968) y *Ollas populares* (Gerardo Vallejo, 1968).

• *Panorama: Rubén Guzmán*. "El ojo de Guzmán". Proyección de los cortos *F.I.R.T 119* (2002), *Arise!* (*Arriba!*, 2005), *City of Blind Alchemists* (*La ciudad de los alquimistas ciegos*, 2006), *Rebelión en la pulpería* (2006), *Stock (El último día de C.)* (2007) y *El guardián* (2008), y también los documentales *Entre las piedras hipnotizadas por la luna* (2005) y *Óxido* (2008).

• Homenaje a la Universidad del Cine. Dos programas de cortometrajes en honor a su contribución en la formación de nuevas generaciones de cineastas. Se proyectaron *Aqueronte* (Ulises Rosell y Andrés Tambornino, 1994), *Espectros* (Ariel Rotter, 1995), *Macedonia* (Juan Taratuto, 1995), *Negocios* (Pablo Trapero, 1995), *Kan, el trueno* (Damián Szifrón, 1997), *Derecho viejo* (Mariano Llinás, 1998) y *Una forma estúpida de decir adiós* (Paulo Pécora, 2004).

• Homenaje a Leopoldo Torre Nilsson. A treinta años de su fallecimiento se proyectó *Un guapo del 900* (1960).

• Homenaje a *El jefe* (Fernando Ayala, 1958) a cincuenta años de su estreno, acompañado por un cortometraje de Directores Argentinos Cinematográficos (DAC), que celebró el cincuentenario de su fundación.

• Homenaje a Gerardo Vallejo a cuarenta años del estreno de *El camino hacia la muerte del "Viejo" Reales* (1968), acompañado del cortometraje *Ollas populares*, también del realizador tucumano fallecido en 2007.

• Homenaje a Libertad Lamarque. A cien años de su nacimiento se proyectó *La ley que olvidaron* (José A. Ferreyra, 1938).

• Homenaje a Leonardo Favio en la ceremonia de apertura, en la que recibió el Astor de Oro a la trayectoria.

• El Festival publicó el libro *Cine argentino en capítulos sueltos*, de Jorge Miguel Couselo.

• Muestra "Gori Muñoz: ideas escenográficas" en el Museo Municipal de Arte Juan Carlos Castagnino. A treinta años de su muerte, el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken presentó una selección de bocetos de escenografía y vestuario pertenecientes a la colección del escenógrafo más premiado de la historia del cine argentino, conservada por el Museo.

▣

XXIV Festival Internacional de Cine de Mar del Plata - 7 al 15 de noviembre de 2009

• *Especiales: el arte del tráiler*. Este foco rescató la importancia del tráiler en el universo cinéfilo. Se proyectaron dos programas con avances de películas argentinas, seleccionados y presentados por Filmoteca Buenos Aires:

- En el programa "Tráilers Nacionales" se proyectaron los avances de las películas *Adiós Buenos Aires* (Leopoldo Torres Ríos, 1938), *El astro del tango* (Luis José Bayón Herrera, 1940), *Malambo* (Alberto de Zavalía, 1942), *El hijo de la calle* (Leopoldo Torres Ríos, 1949), *El Zorro pierde el pelo* (Mario C. Lugones, 1950), *Surcos de sangre* (Hugo del Carril, 1950), *El otro yo de Marcela* (Alberto de Zavalía, 1950), *Camino al crimen* (Don Napy, 1951), *Más pobre que una laucha* (Julio Saraceni, 1955), *Aquello que amamos* (Leopoldo Torres Ríos, 1959), *Prisioneros de una noche* (David José Kohon, 1960), *El Club del Clan* (Enrique Carreras, 1964), *Invasión* (Hugo Santiago, 1969) y *El pibe cabeza* (Leopoldo Torre Nilsson, 1975).

-En el programa "Tráilers de Isabel Sarli" se proyectaron los avances de las películas *Sabaleros* (Armando Bó, 1959. Se exhibió el tráiler de Estados Unidos: *Positions of Love*), *India* (Armando Bó, 1960), *La burrerita de Ypacarí* (Armando Bó, 1962), *Días calientes* (Armando Bó, 1966), *Carne* (Armando Bó, 1968), *Fuego* (Armando Bó, 1968), *Embrujada* (Armando Bó, 1969), *Fiebre* (Armando Bó, 1972. Se exhibió el tráiler de Estados Unidos: *Fever*) y *La diosa virgen* (Armando Bó, 1973).

• Homenaje a Enrique Juárez. Se proyectaron *Ya es tiempo de violencia* (1969) y el cortometraje *La desconocida* (1962).

• Homenaje a Jorge Prelorán. Se proyectó *Huellas y memoria de Jorge Prelorán* (Fermín Rivera, 2009).

• "Bodas de plata: recuerdos de la primera vez". La Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina (ACCA) homenajeó a los pioneros que concretaron el primer Festival competitivo de 1959, organizado por ACCA. El homenaje incluyó una exposición en el Auditorium de treinta fotografías inéditas de aquel festival, coproducida con el Museo de Cine Lumiton de la Municipalidad de Vicente López.

• El Festival publicó el libro *Homero Alsina Thevenet. Obras incompletas. Tomo I*.

XXV Festival Internacional de Cine de Mar del Plata - 13 al 21 de noviembre de 2010

• Homenaje al montajista Antonio Ripoll. Proyección de *Arroz con leche* (Carlos Schlieper, 1950), *La muerte está mintiendo* (Carlos Borcosque, 1950), *Tire dié* (AAVV, 1958-1960), *Los inundados* (Fernando Birri, 1961), *La cifra impar* (Manuel Antin, 1962), *Tres veces Ana* (David José Kohon, 1963), *Diario de campamento* (Pablo Szir, 1965), *El bombero está triste y llora* (Pablo Szir y Lita Stantic, 1965), *Ufa con el sexo* (Rodolfo Kuhn, 1968), *Nosotros los monos* (Edmund Valladares, 1970), *Soñar, soñar (*Leonardo Favio, 1976) y *El fantástico mundo de la María Montiel* (Jorge Zuhair Jury, 1978).

• *Rescates*. Se proyectó *Las tierras blancas* (Hugo del Carril, 1959) en copia nueva, a partir de un rescate conjunto entre el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken y el INCAA. El rescate estuvo acompañado de una mesa sobre preservación de películas en la que participaron especialistas en el tema.

• Homenaje a Nicolás Sarquís. Se proyectó *La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro* (1977).

• Homenaje a Salvador Sammaritano. Se proyectaron los cortometrajes argentinos *Moto perpetuo* (Osías Wilensky, 1959), *El amigo* (Leonardo Favio, 1960) y *Quema (*Alberto Fischerman, 1962), que integran la filmoteca del Cineclub Núcleo. También se recordaron los cincuenta años de la aparición de la revista *Tiempo de Cine*, editada por Núcleo.

• *Proyecciones especiales*. Se exhibió por primera vez completo un material inédito sobre la banda argentina Fun People: *Federik Goes to Japan with the Fun People* (Boom Boom Kid y Emi Ron, 2002).

• *Proyecciones especiales*. Se exhibió *Kindergarten* (Jorge Polaco, 1989).

• Homenaje en el catálogo a Guillermo "Willy" Wullich.

• El Festival publicó los libros *Homero Alsina Thevenet. Obras Incompletas. Tomos II A y Tomo III*.

• El Festival publicó el libro *Cine del mañana* (2010), que recopila las charlas del ciclo organizado por Quintín en el Festival de 2007.

XXVI Festival Internacional de Cine de Mar del Plata - 5 al 13 de noviembre de 2011

• Retrospectiva dedicada a Raymundo Gleyzer. Se proyectaron *La tierra quema* (1964), *Quilino* (1965), *Ceramiqueros de Traslasierra* (1965), *Nuestras islas Malvinas* (1966), *Swift* (1971), *Mataque* (1967), *Ni olvido ni perdón* (1972), *México, la revolución congelada* (1973), *Los traidores* (1973), *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974), y también el documental *Raymundo* (Ernesto Ardito y Virna Molina, 2002). Se acompañó con la charla "Retrospectiva: Raymundo Gleyzer y el Cine de la Base", sobre la formación del grupo y el compromiso militante del cine argentino.

• Retrospectiva dedicada a Rodolfo Kuhn. Proyección de *Contracampo* (1958), *Luz, cámara, acción* (1959), *Los jóvenes viejos* (1962), *Pajarito Gómez, una vida feliz* (1964), *Ufa con el sexo* (1968), *La hora de María y el pájaro de oro* (1975), *Todo es ausencia* (1984) y *El señor Galíndez* (1984).

• Tributo a la ENERC. Proyección de los cortometrajes *La espera* (Fabián Bielinsky, 1983), *Borges 75* (Beda Docampo Feijóo y G. Zorraquin, 1975), *El péndulo* (Fabián Bielinsky, 1980), *El fueye* (Tristán Bauer, 1982), *El eco* (Ana Poliak, 1984), *Arden los juegos* (Gustavo Mosquera R., 1984), *Guachoabel* (Víctor Alejandro González, 1987), *La otra* (Lucrecia Martel, 1989), *No te la llevarás, maldito* (Lucrecia Martel, 1990), *IV Edén* (Esteban Sapir, 1990) y *La última cena* (Daniel de la Vega, 1995).

• Mesa de la Asociación de Cronistas Cinematográficos "El foco de la crítica". Reflexión acerca de algunos de los contenidos de la edición del Festival: "Recuerdo y presencia de Luis García Berlanga", por Carlos Hugo Aztarain; "70 años, homenaje a Raymundo Gleyzer", por Diego Menegazzi; "Kuhn y la presencia de un cine innovador", por Emilio Bellón; y "El caso *Los amantes*", por Pablo De Vita.

• Homenaje a Santiago Carlos Oves. Se proyectó la película *El verso* (1996).

• Homenaje a Gabriela David. Se proyectó la película *La mosca en la ceniza* (2010).

XXVII Festival Internacional de Cine de Mar del Plata - 17 al 25 de noviembre de 2012

• *Revisión: Román Viñoly Barreto*. Proyección de las películas *Con el sudor de tu frente* (1950), *Una viuda casi alegre* (1950), *La bestia debe morir* (1952), *El vampiro negro* (1953), *Horizontes de piedra* (1956), *El dinero de dios* (1959) y *Orden de matar* (1965).

• *Revisión. Trashodrama: Una introducción a Benito Scorza*. Proyección de videoclips de Babasónicos dirigidos por Adrián Dárgelos (Benito Scorza) entre 1992 y 1999: *D-generación, Malón, Montañas de agua, Patinador sagrado, Koyote, Viva Satana!, Perfume casino, El médium, Su ciervo, Egocripta, El adversario, Sátiro, Seis vírgenes descalzas, Desfachatados, El sumum y El playboy.*

• *Super8*. "Noche especial: Claudio Caldini". Como parte de la sección dedicada al formato Super8, se proyectaron cortos experimentales realizados por Claudio Caldini desde la década del 70 hasta la actualidad: *Ventana* (1975), *Baltazar* (1975), *Film-Gaudí* (1975), *Cuarteto* (1978, con música en vivo de Sergio Bulgakov), *Vadi-Samvadi* (1981, con música en vivo de Sergio Bulgakov), *A través de las ruinas* (1982), *S/T* (2007) y *LUX TAAL* (2009).

• Tributo a Narciso Ibáñez Menta. Proyección de *La bestia debe morir* (Román Viñoly Barreto, 1952).

• Tributo a Hugo del Carril. Proyección de *Más allá del olvido* (1956).

• Tributo a Caloi. Se proyectó *Anima Buenos Aires* (María Verónica Ramírez, 2012).

• Homenaje a Laboratorios Alex. Se proyectó el mediometraje *Alex, usina de talentos* (Roberto Bernardis, 2012).

• El Festival publicó el libro H*omero Alsina Thevenet. Obras Incompletas. Tomo II B.*

• Homenaje a Fernando Birri. Se proyectaron: *El Fausto criollo* (Fernando Birri, 2011), *Fernando Birri, el utópico andante* (Humberto Ríos, 2012) y *Paisajes devorados* (Eliseo Subiela, 2012).

• *Mar del Plata para chicos*. Como parte de esta sección se proyectó la película *Manekenk* (Juan Schroder, 2004), que nunca se había estrenado en cines. También hubo una retrospectiva dedicada a Manuel García Ferré. Se proyectaron *Anteojito y Antifaz en "Mil intentos y un invento"* (1972), *Petete y Trapito* (1975), *Ico, el caballito valiente* (1987), *Manuelita* (1999) y *Corazón, las alegrías de Pantriste* (2000). Y en el programa "Superagentes y Titanes" se proyectaron *Titanes en el ring* (Leo Fleider, 1973), *Los superagentes biónicos* (Adrián Quiroga, 1977) y *Los superagentes y el tesoro maldito* (Adrián Quiroga, 1978).

XXVIII Festival Internacional de Cine de Mar del Plata - 16 al 24 de noviembre de 2013

• *Revisión: Jorge Cedrón*. Proyección de *La vereda de enfrente* (1962), *El otro oficio* (1967), *El habilitado* (1970), *Por los senderos del Libertador* (1971), *Operación Masacre* (1972), *Resistir* (1978) y *Gotán* (1979). Se realizó también una mesa sobre la restauración y digitalización de la obra del director.

• *Revisión: Cinepa en Mar del Plata*. El Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken presentó el trabajo de restauración realizado sobre la colección de la productora y distribuidora Cinepa. Se proyectaron con música en vivo los cortometrajes animados *Puños de campeón, Persevera y triunfarás, Plácido y los fantasmas, La caza del puma, Qué careta, Al que madruga Dios lo ayuda, No más goles, Haz bien sin mirar a quién* y *Amor con amor se paga*. También se proyectaron los documentales de Cinepa sobre temas argentinos *Pastorcitos de Belén, Pueblos dormidos, Humahuaca, Misiones, un rincón del país, El algodón, Un día de Buenos Aires, El aromo del perdón y Catamarca*. Y se exhibieron los cuatro films realizados por la Compañía Argentina de Títeres: *El soldadito y la princesa, Los tres ositos, Caperucita Roja y Los gnomos salvadores.*

• *Super8*. "Noche especial: Horacio Vallereggio". Como parte de la sección dedicada al formato Super8, el Festival ofreció por primera vez en décadas una retrospectiva casi integral de este realizador. Se proyectaron los cortos *Tú sabes que te quiero* (1970), *Tú sabes que te quiero II* (1976), *Corto muy corto* (1973), *A Olga* (1975), *Sonrisa del más acá* (1975), *Dos pañuelos un paraguas y el amor* (1976), *La diosa de la banana* (1976), *Triste, triste* (1976) y *Los placeres de la carne* (1977), y también el largometraje *La cabellera de Berenice* (1972).

• *Super8*. "Noche Especial: Narcisa Hirsch". Se proyectaron obras experimentales de esta directora, pionera del cine experimental argentino: *Testamento y vida interior* (1977), *Diarios patagónicos* (1973) y *Rumi* (1999).

• *Cine argentino siempre*. Se proyectaron dieciocho títulos recuperados través del Programa de Recuperación del Patrimonio Cultural de INCAA TV a partir de la donación

de Turner Internacional Argentina: *Tango Bar* (John Reinhardt, 1935), *La muchachada de a bordo* (Manuel Romero, 1936), *Muchachos de la ciudad* (José A. Ferreyra, 1937), *Ambición* (Adelqui Millar, 1939), *Gente bien* (Manuel Romero, 1939), *La casa de los millones* (Luis José Bayón Herrera, 1942), *Eclipse de sol* (Luis Saslavsky, 1943), *Safo, historia de una pasión* (Carlos Hugo Christensen, 1943), *La dama duende* (Luis Saslavsky, 1945), *La cabalgata del circo* (Mario Soffici y Eduardo Boneo, 1945), *La pródiga* (Mario Soffici, 1945), *La cumparsita* (Antonio Momplet, 1947), *Historia del 900* (Hugo del Carril, 1949), *El último payador* (Homero Manzi y Ralph Pappier, 1950), *Los árboles mueren de pie* (Carlos Schlieper, 1951), *El hermoso Brummel* (Julio Saraceni, 1951), *No abras nunca esa puerta* (Carlos Hugo Christensen, 1952) y *Sección desaparecidos* (Pierre Chenal, 1958).

• Proyección de *Buenos Aires en relieve* (Don Napy, 1954), primera película argentina en 3D, 59 años después de su primera exhibición en el Festival de Mar del Plata. Versión restaurada a partir de un rescate conjunto hecho entre el Archivo General de la Nación, el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken y el INCAA.

• Proyección de tres episodios restaurados de *Sucesos Argentinos*. Antes de cada función, se proyectó un episodio del famoso noticiero cinematográfico referido al Festival de Mar del Plata. Las piezas fueron rescatadas y restauradas gracias a un trabajo conjunto entre el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken y el Festival.

• Tributo a la película *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993).

• Tributo a la película *No habrá más penas ni olvido* (Héctor Olivera, 1983).

• *Proyecciones especiales*. Se exhibió *Alfonsina* (Kurt Land, 1957), la primera proyección nacional en Cinemascope.

• *Proyecciones especiales*. "Día de las películas familiares". En el marco del Festival, se realizó una nueva edición de este encuentro dedicado al cine y a los cineastas amateurs, organizado por el Archivo Regional de Cine Amateur (ARCA). Se proyectaron películas en Super8 y 16 milímetros vinculadas a la ciudad de Mar del Plata.

• El Festival publicó el libro *La mirada cinéfila. La modernización de la crítica en la revista Tiempo de Cine*, de Daniela Kozak.

XXIX Festival Internacional de Cine de Mar del Plata - 22 al 30 de noviembre de 2014

• *Revisión: Christensen en Brasil*. Proyección de *Leonora de los siete mares* (*Leonora dos sete mares*, 1956), *Mis amores en Río* (*Meus amores no Rio*, 1959), *El rey Pelé* (*O rei Pelé*, 1962), *Viaje a los senos de Duília* (*Viagem aos seios de Duília*, 1964), *El niño y el viento* (*O menino e o vento*, 1966), *La muerte transparente* (*A morte transparente*, 1978) y *La intrusa* (*A intrusa*, 1979).

• Homenaje al director de fotografía Alberto Etchebehere. Proyección de *Más allá del olvido* (Hugo del Carril, 1956), *El secuestrador* (Leopoldo Torre Nilsson, 1958) e *Historia de una noche* (Luis Saslavsky, 1941).

• *Revisión: Augusto Roa Bastos, guionista*. Proyección de *El trueno entre las hojas* (Armando Bó, 1958), *La sangre y la semilla* (Alberto Du Bois, 1959), *Shunko* (Lautaro Murúa, 1960), *Alias Gardelito* (Lautaro Murúa, 1961), *Hijo de hombre* (Lucas Demare, 1961), *La boda* (Lucas Demare, 1964), *Castigo al traidor* (Manuel Antin, 1966) y *El portón de los sueños* (Hugo Gamarra, 1998). [12]

• *Revisión: Sandro*. Proyección de *Muchacho* (Leo Fleider, 1970), *Siempre te amaré* (Leo Fleider, 1971), *Embrujo de amor* (Leo Fleider, 1971), *Destino de un capricho* (Leo Fleider, 1972), *El deseo de vivir* (Julio Saraceni, 1973), *Operación Rosa Rosa* (Leo Fleider, 1974) y *Subí que te llevo* (Rubén W. Cavallotti, 1980).

• *Revisión: Daniel Tinayre*. Proyección de *Mateo* (1937), *Camino del infierno* (1946), *Pasaporte a Río* (1948), *Danza del fuego* (1949), *La vendedora de fantasías* (1950), *Deshonra* (1952), *En la ardiente oscuridad* (1959), *La patota* (1960), *El rufián* (1961), *Bajo un mismo rostro* (1962), *La cigarra no es un bicho* (1963), *Extraña ternura* (1964) y *La Mary* (1974).

• *Cine argentino siempre II*. Películas recuperadas a través del Programa de Recuperación del Patrimonio Cultural de INCAA TV. Proyección de *El linyera* (Enrique Larreta, 1933), *Besos brujos* (José A. Ferreyra, 1937), *De la sierra al valle* (Antonio Ber Ciani, 1938), *Sol de primavera* (José A. Ferreyra, 1937), *Historia de una noche* (Luis Saslavsky, 1941), *Los isleros* (Lucas Demare, 1951), *Si muero antes de despertar* (Carlos Hugo Christensen, 1952), *Facundo, el tigre de los llanos* (Miguel P. Tato, 1952) y *La tigra* (Leopoldo Torre Nilsson, 1953). También se proyectó la selección de cortos documentales *Rutas argentinas* (directores varios) con música en vivo: *Mendoza, una gran provincia* (1925), *El partido de 6 de Septiembre* (1931), *Primera visita de Monseñor Lafitte a Villa María* (1929), *Villa María Industrial y Comercial* (Federico Valle, 1929) y *Un crucero a Tierra del Fuego* (1929).

• *Proyecciones especiales: Evita, quien quiera oír que oiga* (Eduardo Mignogna, 1984) y *El acto en cuestión* (Alejandro Agresti, 1993), restaurada por la revista *Haciendo Cine.*

• Muestra "29/60 - Un viaje en el tiempo". Con la curaduría de Fernando Martín Peña, el trabajo escenográfico de Agnese Lozupone y la investigación en archivo de Laura Tusi, la exposición multimedia montada en el Auditorium celebró los 60 años del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. La muestra recorría la historia del evento desde 1954 hasta 2014 con fotografías, gigantografías, material audiovisual y pantallas táctiles.

• Mesa Historias Breves. Charla en ocasión de los veinte años del ciclo anual de cine producido por el INCAA.

• S8/16 mm. "Función especial Jorge Honik". Como parte del panorama dedicado al Super8 y al 16 milímetros, se proyectaron *La mirada errante - Sueños impresos en acetato* (1969-1981), *Gaudí asesinado por un tranvía* (1968), *Nubes* (1969), *Komik* (1969), *Un paseo* (1969), *El inmortal* (1970) y *Passacaglia y fuga* (1974).

12 El poeta, novelista y guionista paraguayo Augusto Roa Bastos tuvo un importante vínculo con el cine argentino: colaboró con muchos cineastas locales en adaptaciones de cuentos y novelas y también dio cursos de guión en la Universidad Nacional de La Plata. Véase Rivera, María, "Augusto Roa Bastos, guionista", Catálogo 29º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, Buenos Aires, noviembre 2014, p. 380.

XXX Festival Internacional de Cine de Mar del Plata – 30 de octubre al 7 de noviembre de 2015

• Retrospectiva dedicada a Ralph Pappier. Proyección del cortometraje *Ayer y hoy* (1949) y de los largometrajes *El último payador* (Homero Manzi y Ralph Pappier, 1950), *Pobre mi madre querida* (Homero Manzi y Ralph Pappier, 1948), *Caballito criollo* (1953), *La morocha* (1955-1958) y *Donde el viento brama* (1963). También se proyectaron fragmentos de *El festín de Satanás* (1955-1958). El Festival editó el folleto *Ralph Pappier.*

• *Retrospectiva: Pierre Chenal en Latinoamérica*. Como parte de este ciclo, se proyectaron las películas argentinas *Todo un hombre* (1943), *El muerto falta a la cita* (1944), *Sección desaparecidos* (1958), *Se abre el abismo* (1945) y *Viaje sin regreso* (1946), y también la película chilena *El ídolo* (1952). Además, por primera vez desde su estreno, se proyectó la película *Sangre negra* en copia completa en 35 milímetros, restaurada por The Library of Congress de Estados Unidos. El Festival también publicó el libro *Sangre negra: breve historia de una película huérfana*, de Edgardo Krebs.

• Proyección de *Los tallos amargos* (Fernando Ayala, 1956) en copia nueva en 35 milímetros. La película fue restaurada por la Film Noir Foundation en los laboratorios de la University of California, Los Angeles (UCLA), a partir de materiales aportados por la familia de Alberto González y por Filmoteca Buenos Aires.

• *Cine argentino siempre III*. Proyección de copias nuevas en 35 milímetros de *Los venerables todos* (Manuel Antin, 1962, copia supervisada por el director de fotografía Ricardo Aronovich), *Palo y hueso* (Nicolás Sarquís, 1968), *La Tierra del Fuego se apaga* (Emilio Fernández, 1955), *Aquello que amamos* (Leopoldo Torres Ríos, 1959), *Alto Paraná* (Catrano Catrani, 1958), *Noche terrible* (Rodolfo Kuhn, 1967), *Peluquería de señoras* (Luis Bayón Herrera, 1941), *Mundo extraño* (Franz Eichhorn, 1950), *La suerte llama tres veces* (Luis Bayón Herrera, 1943) y *El encuentro* (Dino Minniti, 1964).

• *Hasta la memoria siempre*. Exhibición de un adelanto del proceso de digitalización que lleva adelante el INCAA de las obras completas de Fernando Birri, Raymundo Gleyzer y Gerardo Vallejo.

• *Animación argentina*. Proyección de una compilación de cortometrajes de animación producidos en la Argentina desde el período mudo hasta la aparición de Manuel García Ferré. En la mayoría de los casos, el material se encontraba perdido. Actividad realizada en colaboración entre el INCAA y el Museo del Cine. Como parte de esta sección, se reunió también un programa dedicado a la obra como realizador de Víctor Iturralde, crítico, historiador y sobre todo divulgador del cine para niños.

• Homenaje a Luis César Amadori. Proyección de *Madreselva* (1938) y *Maestro Levita* (1938).

• Homenaje a Hugo del Carril. Proyección de copias nuevas en 35 milímetros de *Esta tierra es mía* (1961) y *La calesita* (1963). La copia también incluye fragmentos inéditos, correspondientes a una versión más larga de la película.

• Homenaje a Carlos Borcosque. Proyección de una copia restaurada en 35 milímetros de *Pobres habrá siempre* (1958) y edición de un folleto homónimo.

• Homenaje a Humberto Ríos. Proyección del cortometraje *Faena* (1962) y del mediometraje *Esta voz entre muchas* (1979).

• El Festival publicó *Notas para una contrahistoria del cine argentino*, compilación de notas sobre cine argentino de Alberto Tabbia, con selección y prólogo de Edgardo Cozarinsky.

• Publicación del libro *La imagen recobrada. La memoria del cine argentino en el Festival de Mar del Plata*, editado y compilado por Daniela Kozak.

Fuentes y bibliografía

Diarios

Clarín, 1959-2014
El Mundo, 1965-1966
El Correo de la Tarde, 1962
El Nacional, 1959
La Nación, 1954-2014
La Prensa, 1964-1970
La Razón, 1959

Revistas

Cine 64, año I, Nº 5, Publicación de Amigos del Cine, Buenos Aires, 1 de abril de 1964.
Cinecrítica, 1960-1962.
Diplomacia, año I, Nº 6, Buenos Aires, marzo 1954.
Gente de Cine, 1952-1954.
Heraldo del Cinematografista, 1948-1970
Tiempo de Cine, 1960-1968.

Artículos específicos

Anónimo, "Jorge Couselo dirigirá el nuevo Museo Municipal dedicado al film", La Opinión. Argentina, 8 de febrero de 1972.
---- ,"Josué Quesada habló sobre los orígenes del cine", *Revista Set*, Edición dedicada al Festival de Mar del Plata, marzo 1948, pp. 11-12.
---- ,"Fue inaugurada la Exposición Cinematográfica", *Diario Crítica*. Argentina, 5 de mayo de 1954, p. 4.
---- ,"Mar del Plata: un festival que ya no está en el fin del mundo", *Primera Plana*, 12 de marzo de 1963, p. 37-38.
---- ,"Enzo Ardigó, vigoroso pionero", *Revista de Cine*, año II, Nº 2, Instituto Nacional de Cine, marzo 1966, s/p.
---- ,"Actividad cultural paralela", *Diario El Mundo*. Argentina, 8 de marzo de 1966, s/p.
---- ,"Especial Festival de Mar del Plata. Historia de los diez certámenes", *Convicción*, Buenos Aires, 21 de marzo de 1979, s/p.

Ducrós Hicken, Pablo, "Historia de una colección rara", *El Hogar*, N° 2005, Buenos Aires, 19 de marzo de 1948. Disponible en: http://goo.gl/0xdcQp Consulta: 6 de septiembre de 2015.

Peña Rodríguez, Manuel. "Nobleza gaucha", *La Nación*. Argentina, 1965. *En Breve antología de los pioneros de aquellos tiempos del biógrafo*, Buenos Aires, Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, 1980.

Sammaritano, Salvador, "Crisis 1960", *Tiempo de Cine*, Nº 2, Buenos Aires, septiembre 1960, p. 3.

Seiguerman, Osvaldo. "Las imágenes de la nostalgia", *La Opinión*. Argentina, 8 de mayo de 1977, pp. 6-7.

Valdés Rodríguez, J. M., "El festival de cine argentino acercó las estrellas al público", *Revista Antena*, 9 de mayo de 1948, p. 55.

Folletos del Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino

Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino, *La época muda del cine argentino (reseña biográfica)*, Buenos Aires, Festival del Cine Argentino de Río Hondo, Cinemateca Argentina, 1958.
---- ,*Cine Argentino 1897-1931. Catálogo de la exposición retrospectiva*, Mar del Plata, I Festival Cinematográfico Internacional, Cinemateca Argentina, 1959.
---- ,*Leopoldo Torres Ríos*, Buenos Aires, Cinemateca Argentina, 1960.
---- ,*La novela argentina en el cine*, Mar del Plata, II Festival Cinematográfico Internacional, Cinemateca Argentina, 1960.
---- ,*Evolución del cine de animación*, Buenos Aires, Cinemateca Argentina, 1961.
---- ,*Mario Soffici*, Mar del Plata, III Festival Cinematográfico Internacional, Cinemateca Argentina, 1961.
---- ,*José A. Ferreyra*, Mar del Plata, IV Festival Cinematográfico Internacional, Cinemateca Argentina, 1962.

Libros del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata

AAVV, *Cine del mañana*, Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, Buenos Aires, 2010.

AAVV, *Cine y pensamiento. Las charlas de Mar del Plata*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 2007.

Buela, Álvaro; Gandolfo, Elvio y Peña, Fernando Martín (idea, investigación y compilación), *Homero Alsina Thevenet - Obras incompletas*, Tomo I, Buenos Aires, 24º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2009.
-----, *Homero Alsina Thevenet - Obras incompletas*, Tomo IIA, Buenos Aires, 25º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2010.
-----, *Homero Alsina Thevenet - Obras incompletas*, Tomo IIB, Buenos Aires, 27º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2012.
-----, *Homero Alsina Thevenet - Obras incompletas*, Tomo III, Buenos Aires, 25º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2010.

Couselo, Jorge Miguel, *Cine argentino en capítulos sueltos*, Buenos Aires, 23º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2008.

Kozak, Daniela, *La mirada cinéfila. La modernización de la crítica en la revista Tiempo de Cine*, Buenos Aires, 28º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2013.

Peña, Fernando Martín, *60 imágenes 60 años*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 2014.

Diarios y revistas del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata

Festival Cinematográfico Internacional de Mar del Plata, Buenos Aires, Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina, 1959.

2 Festival Cinematográfico Internacional de Mar del Plata, Revista oficial, Comisión Permanente de Festivales Cinematográficos Internacionales, Buenos Aires, 1960.

V Festival Cinematográfico Internacional de Mar del Plata, Asociación de Festivales Cinematográficos y Promoción Internacional del Cine Argentino, Fondo Nacional de las Artes, 1963.

G*aceta del Festival*, Festival Cinematográfico Internacional de Mar del Plata, 1960-1968, 1970.
Diario del Festival, 21º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2006, Nº 4-7, 11.
Bitácora, Diario del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 23º Festival, 2008, Nº 1-2, 4-5, 8-9.
Diario 26º Festival, 26º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2011, Nº 1-8.
Diario 27º Festival, 27º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata 2012, Nº 1-9.
Caro Diario, 28º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2013, Nº 1-9.
Caro Diario, 29º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2014, Nº 1-9.

Catálogos, grillas y programas del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata

Catálogos del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 1996-2014.
Grillas de programación del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2008-2014.
Programas del Festival de Mar del Plata, 1948, 1954, 1959, 1970.

Entrevistas:

Kozak, Daniela, *Entrevista a Enrique Bouchard*, Buenos Aires, 23 de julio de 2015.
-----, *Entrevista a Juan Carlos Fisner*, Buenos Aires, 24 de julio de 2015.

Otras fuentes

Anónimo, *Gente de Cine* 1942-1954, Buenos Aires, Club Gente de Cine, 1954.

Decreto Nº 51806, "Archivo Gráfico", Buenos Aires, 28 de diciembre de 1939. En *Anales de la Legislación Argentina*, Vol. 1920-1940, p. 1200.

Decreto-Ley Nº 62/57, "Nuevas Normas Legales que Regirán la Cinematografía Nacional", en *Boletín Oficial*, Buenos Aires, 9 de enero de 1957, pp. 1-3.
Disponible en: goo.gl/2QGHy2 Consulta: 29 de agosto de 2015.

Ley Nº 17741, "Ley de Fomento de la Actividad Cinematográfica Nacional", Buenos Aires, 14 de mayo de 1968. Disponible en: goo.gl/vMYRdt Consulta: 29 de agosto de 2015.

Ley Nº 25119, "Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional", Buenos Aires, 1 de septiembre de 1999. Disponible en: goo.gl/uf4CmW Consulta: 29 de agosto de 2015.

UNESCO, *Recomendación sobre la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento*, Conferencia General en su 21ª reunión, Belgrado, 27 de octubre de 1980. Disponible en: goo.gl/6UAHDw Consulta: 24 de agosto de 2015.

Bibliografía

AAVV, *Historia del cine argentino*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992.
-----, *Mosaico criollo. Primera antología del cine mudo argentino*, Buenos Aires, INCAA y Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, 2009.

Abbruzzese, Claudio Guillermo, "Los archivos audiovisuales en la República Argentina. El Archivo Gráfico de la Nación", *Revista Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio*, Vol. 1, N.° 5, Universidad Nacional del Litoral, 2011, pp. 11-19.

Alexander, Abel, "Fotografiando el poder". En *Imágenes de la década peronista*, Catálogo de la Exposición del Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Caseros, 2005.

Amo, Alfonso del, *Preservación cinematográfica*, Comisión Técnica de la FIAF, 2004.
----- y Fernández, Joxean (eds.), *Conservación audiovisual en el inicio de la era digital. XIII Seminario taller de archivos fílmicos*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 2012.

Bendazzi, Giannalberto, *Quirino Cristiani, pionero del cine de animación (Dos veces el océano)*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2008.

Benjamin, Walter, *Tesis sobre la filosofía de la historia*, México, Contrahistorias, 2005. Disponible en: goo.gl/wyYMIh Consulta: 30 de agosto de 2015.
-----, "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica". En *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2015.

Borde, Raymond, *Archivos Cinematográficos*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991.

Bordwell, David, "Pandora's digital box: Pix and pixels", *Observations on Film Art*, 13 de febrero de 2012. Disponible en: goo.gl/QW2KGa Consulta: 3 de agosto de 2015.

Bowser, E. y Kuiper, J., *A Handbook for Film Archives*, Nueva York, Garland Publishing, 1991.

Brodersen, Diego, "El cómplice fundamental", *Revista Teatro*, Nº 91, Buenos Aires, agosto 2007.

Cherchi Usai, Paolo, *Silent Cinema*. An Introduction, London, BFI Publishing, 2000.
La muerte del cine, Madrid, Laertes, 2005.
-----, Francis, David; Horwath, Alexander y Loebenstein, Micheal, *Film Curatorship: Archives, Museums, and the Digital Marketplace*, Viena, SYNEMA Publikationen, 2008.

Couselo, Jorge Miguel, "Fichas sueltas para un diccionario cinematográfico argentino", *Tiempo de Cine*, Nº 18-19, marzo 1965, p.41.
-----, "¿Donde están las viejas películas argentinas?", *Clarín*. Argentina, 5 de febrero de 1978.
-----, "¿Y nuestra memoria cinematográfica?", *Clarín*. Argentina, 13 de septiembre de 1983.
-----, "Las películas perdidas", *Clarín*. Argentina, 15 de julio de 1984, s/p.
-----, "Los orígenes del cineclubismo en la Argentina". *En Cine argentino en capítulos sueltos*, Buenos Aires, 23º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2008.

Cuarterolo, Andrea, "Primeros debates y reflexiones en torno al cine nacional". En Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*, Buenos Aires, Nueva Librería, 2009.
-----, *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*, Montevideo, CdF Ediciones, 2013.

Derrida, Jacques, *Mal de archivo, una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1996.

Dimitriu, Christian, "Cinemateca argentina. Entrevista con Guillermo Fernández Jurado", *Journal of Film Preservation*, Nº 74-75, noviembre 2007.

Di Núbila, Domingo, *Historia del cine argentino*, Tomo I, Buenos Aires, Cruz de Malta, 1959.
-----, *Historia del cine argentino*, Tomo II, Buenos Aires, Cruz de Malta, 1960.
-----, *Cuando el cine fue aventura*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1996.

Dupin, Christophe, "First Tango in Paris: The Birth of FIAF 1936-1938", *Journal of Film Preservation*, Nº 88, abril 2013, pp. 43-58.

Edmondson, Ray, *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales*, UNESCO, París, 2004. Disponible en: goo.gl/201jgK Consulta: 30 de agosto de 2015.

España, Claudio, "Crónica de la destrucción del cine argentino", *La Nación*. Argentina, 14 de junio de 1998.
-----,"Transformaciones. Cine argentino 1957-1983: modernidad y vanguardias". En España, Claudio (comp.), *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957-1983*, Vol. I, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2005.

Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), *Reglas de catalogación de la FIAF para archivos fílmicos*, México, Filmoteca de la UNAM, 1998.

Fernández Cordero, Laura; Scheggia, Maximiliano y Testoni, Nicolás, "Archivar imágenes. El Estado y las películas de Max Glücksmann". En Marrone, Irene y Moyano Walker, Mercedes, *Persiguiendo imágenes. El noticiario argentino, la memoria y la historia (1930-1960)*, Buenos Aires, Editores del Puerto, 2006.

Fernández Jurado, Paulina, "El Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino". En España, Claudio (comp.), *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957-1983*, Vol. I, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2005.

Gubern, Román, *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, 2006.

Guyot, Charles y Rolland, Thierry, *Les Archives audiovisuelles. Histoire, culture, politique*, París, Armand Collin, 2011, pp. 122-127.

Hoberman, Jim, *El cine después del cine: o, ¿qué fue del cine del siglo XXI?*, Buenos Aires, Paidós, 2014.

Huyssen, Andreas, "Monument and Memory in a Postmodern Age", *Yale Journal of Criticisim*, Vol. 6, New Haven, Yale University Press, 1993.

Izquierdo, Eugenia, *El Archivo Gráfico de la Nación, primera experiencia institucional de preservación de patrimonio cinematográfico en Argentina*, X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Buenos Aires, UBA, 2013.
-----, *El campo de la preservación cinematográfica en Argentina*, Tesis de Doctorado, UBA, 2015, pp. 202-204. Inédita.

Kodak, "Glosario de términos cinematográficos".
Disponible en: goo.gl/nbdVel Consulta: 31 de agosto de 2015.

Kozak, Daniela, "Las películas se pudren", *Revista Ñ*, Buenos Aires, 9 de julio de 2011, pp. 34-35.

Kriger, Clara, "'Inolvidables jornadas vivió Mar del Plata': Perón junto a las estrellas", *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, Nº 46, Valencia, Instituto Valenciano de Cinematografía, 2004, pp. 118–131.
-----, *Cine y peronismo. El Estado en escena*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009, pp. 29-34.

Langlois, Henri, *300 années de cinématographie - 60 ans de cinéma*, Musée d'Art Moderne, Cinémathèque française, Fédération Internationale des Archives du Film, París, 1955. Citado en Da Costa, Joao Bernard, "50 años de la Cinemateca francesa. 60 años de Henri Langlois". Disponible en: goo.gl/cWHPIB Consulta: 24 de agosto de 2015.

Levinson, Andrés, *Amalia. Programa de mano*, Buenos Aires, Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, abril 2015.

López, Marcela, "Cine y política", *Todo Es Historia*, Nº 379, febrero 1999, pp. 8-26.

Mannoni, Laurent, *Histoire de la Cinémathèque française*, París, Gallimard, 2006.

Maranghello, César, *Breve historia del cine argentino*, Barcelona, Laertes, 2005, pp.11-13.

Marrero Castro, Carmela, "Archivos que hablan", *Revista 33 Cines*, Nº 4, Montevideo, 2010-2011.

Mahieu, Agustín, *Breve historia del cine argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 1966.

National Film Preservation Foundation (ed.), *The Film Preservation Guide. The Basics for Archives, Libraries, and Museums*, San Francisco, National Film Preservation Foundation, 2004. Disponible en: goo.gl/SC942r Consulta: 31 de agosto de 2015.

Neveleff, Julio; Monforte, Miguel y Ponce de León, Alejandra, *Historia del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, Volumen I, Primera época: 1954-1970. De la epopeya a la resignación*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2013.
-----,*Historia del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, Volumen II, Segunda época: 1996-2010. De los tacos altos a las zapatillas*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2014.

Peña, Fernando Martín, *Metrópolis*, Buenos Aires, 23º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2008.
-----,*Cien años de cine argentino*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2012.
-----, "La cabalgata del circo". En *Cine argentino siempre I*, Buenos Aires, Ediciones INCAA TV, 2013.
-----,*Cine argentino siempre II*, Buenos Aires, Ediciones INCAA TV, 2014.
-----, "Mosaico criollo", *Filmonline*, Nº 48. Disponible en: goo.gl/taYzKr Consulta: 24 de agosto de 2015.

Pohrebny, Andrés B., *Apuntes para una historia del Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken*, Buenos Aires, 2004. Inédito.

Romano, Silvia, "Archivos audiovisuales en Argentina. Trayectorias, articulaciones y líneas de desarrollo del Programa de Recuperación del Patrimonio Audiovisual de Córdoba". En Moguillansky, Marina; Molfeta, Andrea y Santagada, Miguel (coord.), *Teorías y prácticas audiovisuales*, Buenos Aires, Editorial Teseo, 2010.
-----, y Aguilar, Gonzalo (coord.), *¿Qué he hecho yo para merecer esto? Manual de supervivencia del investigador de medios en la Argentina*, Buenos Aires, ASAECA, 2010, p.7. Disponible en: goo.gl/hnK1nT Consulta: 24 de agosto de 2015.

Science and Technology Council of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences (ed.), *The Digital Dilemma: Strategic Issues in Archiving and Accessing Digital Motion Picture Materials*, Beverly Hills, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, 2007. Disponible en: goo.gl/CTBh9r Consulta: 31 de agosto de 2015.

Scorsese, Martin, "Prefacio". En Cherchi Usai, Paolo, *La muerte del cine*, Madrid, Laertes, 2005.
-----, "Persistence of Vision: Reading the Language of Cinema", Jefferson Lecturer, National Endowment for the Humanities, 2013.
Disponible en: goo.gl/sjxC0b Consulta: 30 de agosto de 2015.

Solanas, Fernando. "Hagamos nacer la Cinemateca", *Página/12*. Argentina, 21 de diciembre de 2006. Disponible en: goo.gl/SDF5nh Consulta: 29 de agosto de 2015.

⁂

Los autores

Paula Félix-Didier (Buenos Aires, 1967) dirige desde 2008 el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken de la Ciudad de Buenos Aires. Es historiadora especialista en cine argentino por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y magíster en preservación y archivo de medios audiovisuales por la New York University. Ha dictado clases en instituciones como la UBA, la Universidad del Cine y la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Coordinó paneles y conferencias, publicó artículos y capítulos en revistas y libros y es miembro fundadora de ARCA (Archivo Regional de Cine Amateur). Entre 1993 y 2003 fue codirectora de la revista de cine *Film*.

Roger Koza (Buenos Aires, 1968) es crítico de cine y publica artículos regularmente en *La Voz del Interior, Revista Ñ, Revista Quid* y en el blog *Con los ojos abiertos*. Es conductor del programa "El cinematógrafo" que se emite en Canal 10 de Córdoba. Es programador de los festivales Ficunam (México) y Filmfest Hamburg (Alemania), y director artístico del Festival Internacional de Cine de Cosquín.

Daniela Kozak (Buenos Aires, 1981) es periodista e investigadora especializada en cine, egresada de la Universidad del Cine y magíster en periodismo por la Universidad de San Andrés. Trabaja en Canal Encuentro, donde selecciona películas y series para la pantalla. Es autora del libro *La mirada cinéfila. La modernización de la crítica en la revista Tiempo de Cine*, editado por el 28º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Publicó notas sobre cine en *Revista Ñ, El Guardián, Haciendo Cine* y *Lamujerdemivida*, entre otros medios. Fue columnista de cine en Radio Provincia y programó como invitada varios ciclos de cine en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA).

Fernando Martín Peña (Buenos Aires, 1968) es el director artístico del 30º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Es egresado de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), coleccionista, y se dedica de diversos modos a la historia del cine desde hace muchos años. Ha publicado algunos libros sobre su especialidad, el primero de los cuales fue *Gag: La comedia en el cine (1895-1930)* (1999) y los más recientes *Metrópolis* (2011) y *Cien años de cine argentino* (2012). Está a cargo del área de cine del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). Creó el programa "Filmoteca. Temas de Cine", que conduce desde 2006 en la TV Pública, y programa el ciclo "Filmoteca en vivo" en la ENERC.

Colaboración en la investigación:

Micaela Gorojovsky (Buenos Aires, 1990) es estudiante de la carrera de Crítica de Artes de la Universidad Nacional de las Artes (UNA), especializada en cine y curaduría. Su primera formación fue en historia de las artes. Escribe en distintas publicaciones digitales de artes audiovisuales y participa en proyectos de investigación sobre el lugar de la crítica de cine en los nuevos medios.

Agradecimientos

Este libro fue posible gracias a que José Martínez Suárez, presidente del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, se entusiasmó con la propuesta. Y si llegó a buen puerto fue, también, por todo el apoyo de Fernando Martín Peña, que discutió conmigo las ideas centrales y me animó a continuar en los momentos clave. Tanto él como Roger Koza y Paula Félix-Didier fueron fundamentales para concretar este proyecto. Todo mi agradecimiento a ellos, autores de este libro.

Micaela Gorojovsky colaboró con empeño y paciencia en la investigación en los distintos archivos y en el ordenamiento y compilación de la información relativa a los festivales pasados. Nicolás Hochman, uno de los primeros lectores de este libro, aportó observaciones e ideas lúcidas que enriquecieron cada una de las secciones. Sin ellos dos, este libro tampoco habría sido posible.

La búsqueda de información en los diferentes archivos de la ciudad de Buenos Aires fue una tarea compleja, para la cual Micaela y yo contamos con la ayuda invaluable de Adrián Muoyo y de Octavio Morelli, de la Biblioteca de la ENERC; y también de Fabián Sancho, de la Biblioteca del Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken. Quiero agradecer también a Marcela Cassinelli, de la Fundación Cinemateca Argentina, y a Agustín Maurin, del archivo del diario *Clarín*, por su buena disposición para ayudarnos en la búsqueda de fuentes. A Georgina Tosi y Marina Coen, del Departamento Cinemateca del INCAA; a Enrique Bouchard, Daniel López y Guillermo Álamo. Todos ellos aportaron datos precisos y valiosos para avanzar en la investigación.

A todo el equipo del Festival de Mar del Plata, y en especial a Agustina Salvador, que colaboró enormemente para que pudiéramos acceder a las gacetas, diarios y catálogos del Festival. También a Rodolfo Weisskirch, Agustín Masaedo, Pablo Conde, Cecilia Barrionuevo y Marcelo Alderete. Y a Luis Ormaechea.

Juan Carlos Fisner me contó muchísimas cosas sobre su experiencia en los festivales, en Cinemateca Argentina y en el Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino y me acercó material fundamental. Entrevistarlo no sólo fue útil para este trabajo, también fue un placer. Eugenia Saúl me ayudó a corregir en el momento justo. David Oubiña, Andrés Levinson, Eugenia Izquierdo, Alejandro Sammaritano, Violeta Gorodischer, Florencia Calzón Flores, Natalia Laube, Javiera Pérez Salerno, Johanna Chiefo y José Yorio colaboraron de diversas formas. A ellos mi agradecimiento. Y también a mis compañeros de Canal Encuentro, a mis amigos y a mi familia. Y en especial a Mariano Ron, mi primer lector, por el entusiasmo y la paciencia con todos mis proyectos. Y por el amor de cada día.

Daniela Kozak
Buenos Aires, septiembre de 2015

Índice

Prólogo 7
Fernando Martín Peña

Introducción 9
Daniela Kozak

Capítulo 1: Que el viento no se lo lleve 13
Paula Félix-Didier

Capítulo 2: Después del olvido 27
Daniela Kozak

Capítulo 3: Aquello que amamos 43
Fernando Martín Peña

Capítulo 4: La materia y los ojos 57
Roger Koza

Anexo: La historia del cine argentino en el Festival de Mar del Plata 67
Micaela Gorojovsky y Daniela Kozak

Bibliografía 89

Los autores 97

Agradecimientos 99